جدید غزل کی علامتیں
ڈاکٹر نجمہ رحمانی

جدید غزل کی علامتیں

ڈاکٹر نجمہ رحمانی

ایم۔ آر۔ پبلی کیشنز، نئی دہلی

© جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ

نام کتاب : جدید غزل کی علامتیں

مصنف : ڈاکٹر نجمہ رحمانی

اشاعت : 2005

تعداد : 500

قیمت : 200/- روپے

کمپوزنگ : ایپٹ کمپیوٹرز، 2652/55، کوچہ چیلان، دریا گنج، نئی دہلی۔

طباعت : ایم۔ آر۔ پرنٹرز نئی دہلی۔

ناشر : ایم۔ آر پبلی کیشنز،

2652/55، کوچہ چیلان، دریا گنج، نئی دہلی۔

ISBN: 81-88413-18-6

جدید غزل کی علامتیں

Jadeed Ghazal Ki Alamaten

by: Dr. Najma Rehmani

M.R. PUBLICATIONS
2652/55, Ist Floor, Kucha Chelan,
Darya Ganj, New Delhi-110002
Cell: 9810784549

Rs. 200/- $ 8.95

دوستوں کے نام

کیا زمانہ تھا کہ سب ایک جگہ رہتے تھے
اور اب کوئی کہیں ، کوئی کہیں رہتا ہے

(احمد مشتاق)

فہرس

ابتدائیہ

غزل ابتداء سے ہی اپنے حسن و دلکشی اور ایمائیت کی بدولت خاص و عام کی منظورِ نظر رہی ہے اور قلی قطب شاہ سے آج تک شعراء نے اسی ایمائیت کا سہارا لے کر تمام گفتی و ناگفتی احساسات کو صفحۂ قرطاس کی زینت بنایا ہے۔ مگر اپنی نزاکت کے ساتھ ہی اس میں اتنی قوت اور استحکام ہے کہ زمانے کے تمام سرد و گرم سہہ کر بھی آج اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ اپنی جگہ قائم ہے۔ اسی درمیان میں اردو ادب میں کئی نئی شعری اصناف بھی متعارف ہوئی ہیں مگر ان میں صرف نظم ہی غزل کی ہم سری کا دعویٰ کر سکتی ہے اور نظم کی قوت سے کسی کو انکار بھی نہیں بلکہ ایک زمانے میں تو نظم کو غزل پر فوقیت دی جانے لگی تھی مگر حالات دوبارہ سازگار ہوئے اور یہ صنف ایک بار پھر اپنی اہمیت کو منوانے میں کامیاب ہو سکی۔

ادب اور تنقید کا رشتہ جسم اور روح کا ہے اسی لئے تنقید کی کوئی نہ کوئی صورت ہمیں تقریباً ہر عہد میں دکھائی دیتی ہے۔ کبھی تذکروں کی شکل میں، کبھی تبصروں کے انداز میں اور کبھی مفصل اور با قاعدہ کتابوں اور مقالوں کی صورت میں۔ ظاہر ہے کہ اردو کی اہم صنف ہونے کی حیثیت سے غزل بھی تنقید کے نشتروں سے محفوظ نہ رہ سکی۔ قدیم دور سے آج تک اس صنف پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور بہت کچھ لکھا جائیگا اور اس کے نئے نئے گوشے منظر عام پر آئیں گے، مگر ہر تنقید نگار کے لئے کسی بھی صنف کے تمام گوشوں کو تحریر میں لانا مشکل ہے اور پھر نئی اصناف کی ریل پیل میں کسی ایک صنف کے لئے تمام اوقات وقف کر دینا دشوار ہے۔

یہ مقالہ ''جدید غزل کی علامتیں'' دراصل نئی علامتی غزل کے جائزے پر مبنی ہے جیسا کہ عرض کیا گیا تھا کہ آغاز ہی سے یہ صنف علامتی انداز کی حامل ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ماحول اور معاشرت کے تبدل نے اس کے علائم کو بھی متاثر کیا ہے۔ آج جو غزل ہمارے سامنے

ہے وہ کلاسیکل غزل سے اتنی منفرد ہے کہ عام قاری بھی قدیم وجدید کے درمیان آسانی سے امتیاز کرسکتا ہے ہمارے کچھ ناقدین نے غزل کے علائم کا رشتہ فرانس کی علامتی تحریک سے جوڑنے کی کوشش کی ہے جس کی وجہ سے علامتوں کا معاملہ قاری کے لئے پیچیدہ ہو جاتا ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ علامت کی کوئی واضح تعریف ابھی تک نہیں کی جاسکی ہے تو غلط نہ ہوگا۔

بحر حال یہ ایک بحث طلب مسئلہ ہے جس کا فیصلہ ابھی ہمارے ناقدین کو کرنا ہے، ہمارا مقصد صرف غزل کی نئی علامتوں کی نشاندہی اور اس کے اسباب دریافت کرنا ہے۔

غزل کے علائم پر گفتگو سے قبل یہ جاننا ضروری ہے کہ علامت کسے کہتے ہیں اس کا آغاز کب اور کس طرح ہوا۔ ترقی کی رفتار کے ساتھ اس میں کیا کیا تبدیلیاں آئیں اور مشرقی و مغربی ادب میں علامت کی تعریف کیا ہے لہٰذا پہلے باب میں علامت کی تعریف، اس کے آغاز وارتقاء اور تشبیہ و استعارے سے موازنہ کر کے ایک واضح تعریف متعین کرنے کی کوشش کی ہے اس سلسلے میں کچھ مغربی نقادوں کے حوالوں کو مد نظر رکھا گیا ہے تاکہ اس کا کوئی صحیح رخ متعین کرنے میں مدد مل سکے۔

دوسرا باب کلاسیکی دور سے اقبال اور یگانہ تک کی غزل سے متعلق ہے اس عہد کی غزل پر چونکہ فارسی غزل کے پورے اثرات موجود ہیں لہٰذا اس کی علامتیں بھی فارسی سے مستعار لی گئیں ہیں۔ اس باب میں میرؔ اور عہدِ میر و غالبؔ کے نمائندہ شعراء کی غزلوں کے اشعار کا انتخاب کر کے ان علامتوں کے مفاہیم متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو اس عہد کے سیاسی وسماجی حالات کی پیداوار تھے۔

یوں تو غزل میں نئے پن کے آثار ہمیں غالبؔ سے ہی ملنے شروع ہو جاتے ہیں مگر ان کی واضح صورت انقلاب ۱۸۵۷ء کے بعد سامنے آتی ہے جب نئی سماجی و اصلاحی تحریک اور حالیؔ کے مقدمۂ شعر و شاعری سے متاثر ہو کر شعراء کی نئی نسل نے غزل کی پرانی روایات کو دھیرے دھیرے ترک کرنا شروع کر دیا اس سلسلے کا پہلا نام اکبر الہ آبادی کا ہے جنھوں نے مشرقی تہذیب کے تقدس اور پاکیزگی کو انگریزی تہذیب کے قدموں تلے روندے جانے کا تماشہ دیکھا اور اس تماشے اور اس کے نتائج کو نئے علائم کے ذریعے لوگوں کو سمجھانے کی کوشش کی لیکن صحیح معنوں میں

غزل کوایک نیا رنگ روپ اور بالکل منفرد انداز دینے میں شاگرد داغ علامہ اقبال کا بہت بڑا ہاتھ رہاان کی غزل کی علامتیں زندگی اور حرکت سے اتنی بھرپور ہیں کہ خود غالب کی غزل بھی (اسلوب وعلائم کے معاملے میں) اس کے آگے پرانی اور کمزور نظر آنے لگی۔ اقبال نے نہ صرف پرانے علائم کو نئے مفاہیم دیئے بلکہ نئی علامتیں بھی وضع کیں یوں اقبال کی غزل کی شکل میں اس صنف کا ایک بالکل نیا اور نکھرا ہوا متحرک انداز سامنے آیا جس نے ترقی پسندوں سے بھی پہلے غزل کو ایک مقصدی صنف کی شکل دی۔ ان تمام باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اس باب کو دوحصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ حصہ الف کلاسیکل غزل (جس میں میرؔ، دردؔ، غالبؔ وغیرہ کا ذکر ہے) پر مشتمل ہے اور حصہ ب میں اقبالؔ، اکبرالہ آبادی اور یگانہ کے علائم پر گفتگو کی گئی ہے۔

اقبالؔ کے بعد جن شعراء نے اردو غزل کو اعتبار و وقار بخشا ان میں حسرتؔ، جگرؔ، فانیؔ کا ذکر ناگزیر ہے۔ ان شعراء نے غزل کے علائم کو نئے انداز و اسلوب اور سیاسی و سماجی دائروں میں استعمال کرنے کی کوشش کی جس کے ذریعے ان میں سے ہر ایک شاعر کی ایک منفرد پہچان بنی ان شعراء کو فہرست میں شامل کئے بغیر یہ مقالہ نامکمل رہے گا فانی کی یاسیت، جگر کی والہانہ سرمستی، حسرت کی نازک خیالی نے اپنے لیے غزل کے بنے بنائے سانچوں سے چند الفاظ کو ان کی معنوی حدود اور اپنی فکری توانائی سے وسعت دینے کی کوشش کی لیکن ابھی تک (اقبال کے استثنا کے ساتھ) جدید غزل کی کوئی بالکل نئی صورت سامنے نہیں آئی تھی۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے اردو غزل کی گردش کا دور شروع ہوا اور نئے خیالات کی تبلیغ کے لئے اسے ناموزوں اور محدود ٹھہرا کر فراموش کرنے کی کوشش کی گئی اسی زمانے میں نظم اپنے بھرپور انداز میں ابھر کر سامنے آئی اور کچھ عرصے کے لیے غزل پس منظر میں چلی گئی لیکن پھر ترقی پسندوں کے ہی ایک گروہ نے جن میں فیضؔ، مجروحؔ، جذبیؔ، مجازؔ، مخدومؔ وغیرہ شامل ہیں اسے سنبھالا دیا اور یہ ثابت کر دکھایا کہ غزل کی رمزیت اور علامتیں ہی اس کے مقصدی ہونے کی ضامن ہے لہٰذا باب نمبر تین انھیں تفصیلات پر مبنی ہے۔ یہ باب بھی دوحصوں پر مشتمل ہے۔ حصہ الف حسرتؔ، جگرؔ، فانیؔ، شادؔ، ریاضؔ خیر آبادی، فراقؔ وغیرہ کے غزلیہ کلام پر مبنی ہے اور حصہ ب

میں ترقی پسند تحریک کے آغاز وارتقا اور اس سے متعلق غزل اور متغزلین کا ذکر کیا گیا ہے۔

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ ہر عروج کا ایک زوال ہوتا ہے۔ آزادی کے بعد ترقی پسند تحریک بھی اسی صورتحال کا شکار ہوئی اور آہستہ آہستہ اس کا شور و غلغلہ کم ہونے لگا۔ ترقی پسند تحریک کے کمزور پڑنے کے ساتھ ہی سماجی تقاضوں کے پیش نظر ۶۰۔۵۰ کے درمیانی عرصے میں جدیدیت کی تحریک اس کے ردِ عمل کے طور پر اُبھری جس نے اجتماعیت پر انفرادیت کو فوقیت دی۔ موضوعات بدلے تو اس کے ساتھ زبان اور الفاظ میں بھی انقلابی تبدیلی رونما ہوئی گو کہ تبدیلی اس سے قبل بھی آئی تھی مگر وہ تبدیلی صرف معنوی تھی اب مفہوم کے تبدّل کے ساتھ لفظیات کی دنیا بھی وسیع ہونے لگی جس نے غزل کے دھاروں کا رخ موڑ دیا۔ یوں تو نئے شعراء کی ایک طویل فہرست ہے جس نے اس کارِ خیر میں اپنا اپنا تعاون دیا مگر تنگیٔ وقت اور پابندی الفاظ کو مدنظر رکھتے ہوئے اس باب میں نمایاں حیثیت سے صرف افتخار عارف، شہریار، شہاب جعفری، وحید اختر، شہزاد احمد، خورشید احمد جامی، سلیم احمد، باقر مہدی، بانیؔ، محمد علوی، حسن نعیم، احمد فراز، کشور ناہید، پروین شاکر وغیرہ کے نام لئے گئے ہیں جن کا ذکر فرداً فرداً نہیں ہے مگر موضوعات کے حوالے سے ان کے اشعار بطور مثال پیش کئے گئے ہیں۔ باب نمبر چار میں سماجی تبدیلیوں کے تناظر میں نئے رجحانات کے زیر اثر غزل کی علامتوں کا مطالعہ کیا گیا ہے اور آخر میں اس پورے مطالعے اور جائزے سے نتائج اخذ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

یہ تمام کام محنت طلب تھا لیکن خدا کا شکر ہے کہ اپنے نگراں پروفیسر عبدالحق اور اپنے دوستوں کی مدد سے مجھے اس مرحلے سے گزرنے میں کامیابی حاصل ہوئی۔ میں شکر گزار ہوں اپنے ان تمام کرم فرماؤں بشمول اساتذہ، لائبریری، اسٹاف، اردو اکادمی، ہردیال لائبریری، جامعہ ملیہ اسلامیہ، جنھوں نے اپنی ذمہ داریوں کو بخوبی نبھا کر مجھے اپنی منزل تک پہنچنے میں مدد دی۔

ڈاکٹر نجمہ رحمانی

علامت کی تعریف و ماہیت

انسانی ذہن مختلف قسم کے خیالات واحساسات کی ایک وسیع ترین دنیا ہے لیکن ان خیالات واحساسات کو اظہار کی سطح تک پہنچانا جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔

جب پہلے پہل انسان اس دنیا میں آیا تو اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کے لئے اس کے پاس کوئی ظاہری وسیلہ نہ تھا لہٰذا اپنے خیالات کے اظہار کے لیے اس نے چند اشارے مقرر کر لیے جیسے جیسے دنیا ترقی کرتی گئی یہ اشارے خود کو وسعت دے کر الفاظ میں تبدیل ہونے لگے اور یوں زبان وجود میں آئی جو اپنی ترقی یافتہ شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے لیکن جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے کہ ذہن انسانی میں خیالات کی ایک پوری کائنات موجود ہے لہٰذا الفاظ خیالات کی وسعت کا ساتھ نہیں دے پائے یہاں آکر انسان مجبور ہو جاتا ہے کہ اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کے لیے ان چیزوں کا سہارا لے جو دوسرے لوگوں کے تجربے اور مشاہدے یا احساس کا جزو بن چکی ہوں وہ ان جانی بوجھی چیزوں کو اپنے احساس یا خیال کی علامت کی شکل میں پیش کرتا ہے ہم برائی کو سیاہی سے منسوب کرتے ہیں، نیکی کو روشنی یا نور سے، غصے کو آنکھوں میں لہو اتر آنے سے، شرم کو ماتھے پر پسینہ آنے سے، یہ اور اس طرح کے تمام الفاظ ہماری ذہنی کیفیات کی ترسیل کا کام سرانجام دیتے ہیں لیکن یہ علامتی نظام ہماری گفتگو تک محدود نہ رہ کر مختلف سائنسی ومعاشرتی علوم تک رسائی حاصل کر گیا ہے۔ آج سائنس کی دنیا ترقی کی اعلیٰ منزلوں تک پہونچ چکی ہے مگر اس کے باوجود وہ خارجی علامتوں کے ساتھ ساتھ باطنی علامات استعمال کرنے پر مجبور ہے کیونکہ سائنس میں

ایسا بہت کچھ ہے جسے ہم دیکھ یا چھونہیں سکتے لیکن جس کا ایک وجود ہے ان تمام ان دیکھی غیر محسوس اشیاء کے لیے سائنس دانوں کو علامت کے استعمال کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اسی طرح مذاہب وممالک کی پہچان بھی انھیں علامات کے ذریعہ ہوتی ہے مثلاً عیسائیت کے لیے صلیب (✞) اسلام کے لیے چاند تارہ (☪) یا ہندوستان کے لیے ترنگا جھنڈا اور اشوک، چکر، اوم (ॐ) ریاست ہائے متحدہ امریکہ کے لیے پٹیاں اور ستارے وغیرہ یہ اور اسی طرح کی علامتیں کثیر الاستعمال ہونے کی وجہ سے ہمارے لاشعور کا ایک حصہ بن گئی ہیں جن کے سامنے آتے ہی ہماری توجہ اسی مخصوص شے کی جانب مبذول ہو جاتی ہے جس کا ذکر کرنا مقصود ہے۔

ادبی نقطۂ نظر سے علامت کا دائرہ دیگر تمام علوم سے وسیع ہو جاتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ علامت ادب کی جان بن جاتی ہے۔ جو حقائق کو نئے پیکر عطا کر کے ہمارے قلب وجگر میں اتار دیتی ہے۔ اشاراتی زبان کی اس وسعت کا استعمال شاعری میں زمانۂ قدیم سے چلا آ رہا ہے۔ پیشتر اس کے کہ غزل میں علامتوں کی تفہیم وشناخت پر گفتگو کی جائے یہ طے کرنا مناسب ہوگا کہ آخر علامت ہے کیا؟

انسائیکلوپیڈیا آف پوئیٹری اینڈ پوئٹکس میں علامت کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:۔

"سمبل کا لفظ جرمن زبان کے لفظ سبالین سے مشتق ھے جس کے معنی ملانا یا ساتھ رکھنا کے ھیں۔ اس میں متعلقہ اسم سمبلین کے معنی نشان (مارك) یا نشانی (ٹوکن) یا اشارہ (sign) کے ھیں جسے معاھدہ کرنے والے فریقین منقسم سگے کی شکل میں بطور عھدنامہ اپنے پاس رکھ لیتے ھیں اس لئے بنیادی طور پر اس کے معنیٰ ملانا یا ایك کرنا کے نھیں کیونکہ جب

مختلف اشیاء متحد ھو جاتی ھیں تو ان کے اندر وحدت
کے معنی پیدا ھو جاتے ھیں۔.......1

کچھ نقادوں نے اسے اشارہ یا نشان کی توسیع شدہ شکل کہا ہے مگر یونگ نے علامت یا اشارے کا فرق بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

"اشارہ کسی حقیقی چیز کا قائم مقام یا نمائندہ ھوتا ھے
جبکہ علامت زیادہ وسیع معنوں کی حامل ھوتی ھے اور
ان نفسیاتی حقائق کا اظہار بھی کر سکتی ھے جن کی
قطعی تشکیل ممکن نہ ھو۔.....2

ڈکشنری آف لٹریری **Terms** کے مطابق:۔

"A letrary symbol combines an image with a concept (words themselves are a kind of symbol) it may be public and private, universal and local."

انسائیکلوپیڈیا آف برٹینکا میں علامت کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:۔

"symbol the terms given to a visible object representing to the mind, the symbolence of something which is not shown but realized by association."......3

اردو ادب میں علامت کا صحیح مفہوم ابھی تک متعین نہیں کیا جا سکا ہے کسی نے اسے استعارے کی توسیع شدہ شکل کہا اور کسی نے اشارہ، علامت کے صحیح مفہوم کے تعین کے لیے ضروری ہے کہ فن شاعری میں ان صنائع کا بغور مطالعہ کیا جائے جو علامت سے کسی نہ کسی طرح تعلق رکھتی ہیں۔ علم بیان کے تحت جن صنعتوں کا ذکر کیا گیا ہے ان میں تشبیہہ اور

1.	Insyclopaedia of Poetry & Poetics	P.No.883
2.	Dictionery of Literary terms	P.No.671
3.	Encyclo paedia of Britanica	P.No.701

استعارہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔اس لئے کہ ان دونوں صنعتوں اور علامت کے مابین ایک باریک سا فرق ہے جسے صراحت کے ساتھ بیان کرنا ضروری ہے اس ذیل میں سب سے پہلے تشبیہ کا ذکر کیا جائے گا۔

تشبیہ کے عام معنی ہیں ایک چیز کو دوسری چیز کے مانند قرار دینا ہم سبھی یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ کائنات کی کوئی دو اشیاء ایک دوسرے سے بالکل مماثل نہیں ہوتیں مگر بعض پہلوؤں میں ایک دوسرے سے مطابقت ضرور رکھتی ہیں اور اسی لئے روزمرّہ کی زندگی میں بے شمار چیزوں کو ایک دوسرے سے مثال دیتے ہیں مثلاً کسی کو مسکراتے دیکھ کر یہ کہنا کہ اس کی مسکراہٹ کھلے غنچوں جیسی ہے۔یا

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھئے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اسی طرح کی بیشمار تشبیہات ہم اپنی روزمرّہ کی زندگی سے پیش کر سکتے ہیں جو لاشعوری طور پر ہماری زبان سے ادا ہوتی ہیں درسِ بلاغت میں تشبیہ کی جو تعریف دی گئی ہے وہ درج ذیل ہے۔

"تشبیھه کے معنی ھے "باھمی مشابھت" جب کسی شباھت کے باعث ایك چیز کو دوسری چیز سے مشابه قرار دیا جائے تو (چاھے اس میں مشابھت کی وجه کا اظھار ھو یا نه ھو) اسے تشبیھه کھتے ھیں"......1

مولوی نجم الغنی رامپوری کے مطابق:۔

تشبیھه لغت میں دلالت ھے اس بات پر که ایك شے دوسری شے کے ساتھ ایك معنی میں شریك ھے اور علم بیان کی اصطلاح میں تشبیھه سے مراد دلالت ھے دو چیزوں کی جو آپس میں جدا جدا ھوں ایك معنی میں

1۔ درسِ بلاغت ص۔20

شریک ہونے پر اس طرح کے بطور استعارہ کے نہ ہو اور
نہ بطور تجرید کے"......1

اس کے تین اجزاء ہیں مشبہ ،مشبہ بہ اور وجہ شبہ ان تینوں اجزاء میں اہم ترین وجہ شبہ ہی ہوتی ہے جس کی بنیاد پر تشبیہ دی جاتی ہے۔

تشبیہ کا مقصد اپنے احساسات اور کیفیات نیز تہہ در تہہ جذبات کی ترسیل ہوتی ہے یا کوئی ایسی چیز جس کے حسن و قبح کا اظہار اس طرح کرنا ہو کہ وہ بات دوسروں تک آسانی سے پہنچ سکے اور اجنبی معلوم نہ ہو۔

تشبیہ کہ دو اقسام ہوتی ہے:۔ نمبر (1) صوری نمبر (2) معنوی

ادب میں آخر الذکر زیادہ استعمال ہوتی ہے کیونکہ فنکار یا شاعر ان کیفیات کو قاری یا سامع تک منتقل کرتا ہے جو کسی چیز کو دیکھنے یا کسے جذبے کے ساتھ اس کے دل و دماغ پر طاری ہوتی ہیں۔ان حالات میں معنوی تشبیہ ہی ترسیل کا بہترین ذریعہ ثابت ہوتی ہے مثلاً غالب جب یہ کہتے ہیں کہ

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

تو یہاں دشت کی ویرانی کو دیکھ کر جو سوگوار کیفیت دل پر طاری ہوتی ہے وہی کیفیت اپنے گھر کی ویرانی کے احساس سے پیدا ہوتی ہے اور یوں دشت اور گھر کی ویرانی میں معنوی مشابہت پیدا ہو جاتی ہے لیکن اس کے ساتھ اکثر صوری تشبیہات بھی شعر کے حسن میں اضافے کا سبب بنتی ہیں مثلاً

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سوں کہوں گا
جادو ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا ولی

2۔ بحر الفصاحت ص۔ 72

یہاں لب کو لعل بدخشاں اور آنکھیں کو غزال کی آنکھوں سے تشبیہہ دی گئی ہے جس کے وجۂ مشابہت صوری ہے۔

یوں تو تشبیہہ کی کئی اقسام ہیں لیکن ان میں اہم ترین ایمائی تشبیہہ ہے۔ عصمت جاوید نے ایمائی تشبیہہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"ایمائی تشبیهه وه هے جو تهه در تهه جذبات وخیالات کو اپنے دامن میں سمیٹے هوتی هے اور اس پر جتنا غور کریں ذهن میں فکر کے نئے نئے گوشے روشن هوتے هیں اور جذبات کی تهیں کهلتی هیں اور کهلنے کے باوجود ان کے عضویاتی کل هونے کی طرف اشاره کرتی هیں"......1

دراصل تشبیہہ یا کسی بھی صنائع معنوی کا مقصد محض آرائش شعر نہیں ہوتا بلکہ خیالات کی ترسیل کے ساتھ کیفیت پیدا کرنا بھی ہوتا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب یہ چیزیں فنکار کے تجربے یا مشاہدے میں اس طرح آچکی ہوں کہ قاری ان کی صداقت تسلیم کرنے پر مجبور ہو جائے۔ لیکن اگر ان کا استعمال محض آرائش وزیبائش کے لیے کیا جائے تو نہ تو، یہ قاری کو متاثر کر پائے گی اور نہ ہی شعر میں معنوی اعتبار سے کوئی گہرائی پیدا ہو سکے گی۔

تشبیہہ میں لفظ کے لغوی معنی کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم رہتی ہے مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ محبوب کا چہرہ پھول کی مانند ہے تو یہاں لفظ "پھول" اپنے ،لغوی معنی دیتا ہے لیکن اگر محبوب کو پھول کہہ دیا جائے تو یہاں لفظ پھول اپنے لغوی معنی چھوڑ کر پوری طرح حقیقت میں ضم ہو جاتا ہے۔

تشبیہہ میں حالانکہ مشابہت پائی جاتی ہے مگر اس کے باوجود مشبہ ومشبہ بہ میں ایک حجاب قائم رہتا ہے لیکن استعارہ اس حجاب کو ختم کر کے 'من تو شدم تو من شدی' کے مصداق اپنے آپ کو مشبہ بہ میں ضم کر دیتا ہے بقول ڈیوڈ ڈائنس :۔

1۔ تشبیہہ سے علامت تک عصمت جاوید

"استعارہ کئی چیزوں کو بیك وقت کهنے کے لئے معنوں
کو وسعت دینے کا ایك طریقہ ھے۔"......1

جامع اللغات کی تعریف کے مطابق:۔

"علم بیان کی اصطلاح میں حقیقی اور مجازی معنوں
کے درمیان تشبیہ کا علاقہ ہونا مضاف الیہ کو مضاف
سے تشبیہ ھونے کی حالت میں مضاف کو استعارہ کهتے
ھیں"......2

استعارہ میں مستعارلہ، کا ذکر متروک ہوتا ہے اور صرف مستعار منہ' پر ہی اکتفا کیا جاتا ہے۔ استعارہ ہمیں ایک محدود دنیا سے نکال کر معنی کے وسیع افق سے روشناش کراتا ہے۔ شاعر کا تخئیل جذبے کے امتزاج سے ایک ایسی دنیا تخلیق کرتا ہے۔ جہاں قاری یا سامع کچھ نہ دیکھ کر بھی سب کچھ سمجھتا ہے یہی استعارہ ادب کی جان ہے۔ ابتدائے آفرینش سے ہی انسان نے غیر شعوری طور پر اس کا استعمال شروع کر دیا تھا۔ شاعری حقیقت ومجاز کا سنگم ہے۔ اس کا مقصد حقیقت کی ترجمانی ہے۔ مجاز کیف وسرور کی دلنشیں وادیوں کی سیر کراتا ہوا حقیقت کی اس دنیا تک لے جاتا ہے جو شاعر کی منزل ہے۔ استعارہ نہ صرف مفہوم کی سمت ہماری رہنمائی کرتا ہے بلکہ دل کی گہرائیوں میں اُتر کر جذبات کی تسکین کا ذریعہ بنتا ہے۔ خصوصاً عروسِ غزل کی آرائش استعارے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔ ایک خوبصورت استعارہ اور اس کا نادر استعمال شاعر کے اعلیٰ فکر وتخئیل کی دلیل ہے۔ شاعر کا تخئیل جتنا بلند اور جتنا شدید ہوگا اس کے استعاروں میں اتنا ہی اثر ہوگا مثلاً میر کا ایک شعر دیکھئے

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

یہاں ذہن خود بخود میؔر کے زمانے کی اس دلّی کی جانب منتقل ہو جاتا ہے جو مغلیہ

1- Critical Approach to Litrature. P.No. 167.

2۔ جامع الغات ص 190

سلطنت کے زوال اور پے در پے بیرونی حملوں کے اثرات کی جیتی جاگتی تصویر تھی جو لوگ اس تجربے سے گذر چکے تھے ان کے ذہن و دل پر اس کا گہرا اثر مرتب ہوا۔ استعارہ احساس کی شدت کا اظہار جس درجے پر کرتا ہے۔ تشبیہ وہاں تک نہیں پہنچ پاتی۔ ممتاز حسین لکھتے ہیں:-

"استعارے سے زیادہ ٹھوس قوی اور موثر انداز بیان کسی اور اسلوب کا نہیں ہوا کرتا کیونکہ استعارے میں حقیقت کو بہ اعتبار مناسبت معنی جسم ملتا ھے نہ کہ صرف بہ مناسب صورت جیسا کہ اکثر تشبیهہ میں ہوتا ھے"......1

جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ استعارہ تشبیہ سے اگلا مرحلہ ہوتا ہے جہاں لفظ اپنے معنی کو وسعت دیکر مفہوم کی ترسیل میں معاونت کرتا ہے اور استعارہ سے اگلی منزل علامت ہوتی ہے یہاں لفظ خود کو وسعت دے کر معنی کی پُر پیچ دنیا میں لے جاتا ہے اور یہی مرحلہ دراصل قاری یا سامع کی ذہانت کی کسوٹی ہوتا ہے۔ استعارے میں حالانکہ مستعار لہ، کا ذکر محذوف ہوتا ہے مگر اس کے باوجود کہیں نہ کہیں یہ اپنے متعلقات کے ذریعے مستعار لہ، کی جانب اشارہ ضرور کرتا ہے اور قاری کو تفہیم کی بھول بھلیوں میں بھٹکنے سے بچا لیتا ہے۔ مثلاً

جو مجھ پہ گذری ہے شب بھر وہ دیکھ لے ہمدم
چمک رہا ہے مژہ پر ستارۂ سحری

مندرجہ بالا شعر میں ستارۂ سحری سے مراد آنسو کا قطرہ ہے اور مستعار لہ، یعنی آنسو کا ذکر نہ کر کے محض ستارۂ سحری دراصل آنسو کا استعارہ ہے۔ اس طرح

روشن جمال یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

1- نقدِ شعر ممتاز حسین ص22

اس شعر میں بھی بالترتیب چمن اور آتشِ گل کو بطور استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن پہلے مصرعے میں اس کی صراحت کردی گئی ہے۔ یہ بات اپنی جگہ مسلّم ہے کہ استعارہ الفاظ کو حیاتِ جاودانی عطا کرتا ہے یہ لفظوں کے دائرہ عمل میں گہرائی پیدا کرتا ہے ان کی محدودیت کو معنویت کی وسعت بخشتا ہے۔ استعارے ہر دور میں پیدا ہوتے ہیں اور اپنے عہد کے سماج و حالات کے تحت ہی معنی بھی بدل دیتے ہیں۔ استعارے کی فنی اہمیت کی وضاحت کرتے ہوئے حالؔی نے کہا ہے:۔

"استعارہ بلاغت کا رکنِ اعظم ھے اور شاعری کو اس کے ساتھ وھی نسبت ھے جو قالب کو روح کے ساتھ کنایه، تمثیل کا حال بھی استعارہ کے قریب قریب ھے۔ یه سب چیزیں شعر میں جان ڈالنے والی ھیں۔ جھاں اھل زبان کا قافیه تنگ ھوجاتا ھے وھاں شاعر انھیں کی مدد سے اپنے دل کی جذبات اور دقیق خیالات عمدگی کے ساتھ ادا کر جاتا ھے اور جھاں اس کو اپنا نشتر کار گر ھوتا نظر آتا ھے وھاں انھیں کے زور سے وہ لوگوں کے دلوں کو تسخیر کر لیتا ھے بھت سے خیالات ایسے ھوتے ھیں که معمولی زبان ان کو ادا کرتے وقت رو دیتی ھے اور معمولی اسلوب ان میں اثر پیدا کرنے سے قاصر ھوتے ھیں ایسے مقام پر اگر استعارہ اور کنایه یا تمثیل وغیرہ سے مدد نه لی جائے تو شعر، شعر نھیں رھتا بلکه معمولی بات چیت ھوجاتی ھے"..... 1

استعارہ نہ صرف سماجی و عصری حالات کا آئینہ ہوتا ہے بلکہ یہ نئی نسلوں کو ماضی کی آگہی بھی بخشتا ہے۔ لاشعوری و وجدانی تجربوں کا اظہار صرف استعارے کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔

1۔ مقدمہ شعر و شاعری ص 225-226

تشبیہ واستعارے کے ساتھ ہی ایک تیسری اصطلاح جس کا استعمال جدید اردو ادب خصوصاً شاعری میں کافی زوروشور سے ہورہا ہے۔ ''علامت'' ہے۔ غزل میں علامتوں کا استعمال زمانۂ قدیم سے ہی چلا آرہا ہے مگراس کے باوجود علمائے بلاغت نے اس کی کوئی علیحدہ تعریف بیان نہیں کی ہے۔ لیکن جدید ادب کے بدلے ہوئے تناظر میں اس بات کو خصوصیت کے ساتھ محسوس کیا جارہا ہے کہ علامت کی علیحدہ تعریف کی جائے۔ مختلف ناقدین نے اس کی تعریف اپنے اپنے انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اردوادب میں علامت کا تصور مغربی ادب کے اثر سے آیا۔ مغربی ناقدین کے مطابق علامت اور نشان میں یہ خاص فرق ہوتا ہے کہ علامتیں نشان تو بن سکتی ہیں لیکن ہر نشان علامت نہیں بن سکتا اس کی وجہ یہ ہے کہ نشان ایک خاص سمت رہنمائی کرتا ہے مثلاً بادلوں کا آنا بارش کی نشانی ہے اس لیے بادل کو دیکھ کر ہمارا ذہن بارش کی طرف منتقل ہوتا ہے مگر علامت اس سے کہیں زیادہ مفہوم کی حامل ہوتی ہے اربن نے نشانات کی کئی قسمیں بیان کی ہیں جو مندرجہ ذیل ہیں:۔

1۔ فطری نشان۔ یہ نشان ہمارے تجربے کا حصہ ہوتے ہیں جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا ہے کہ بادل بارش کی نشانی ہے جو ہمارے تجربے میں پہلے سے موجود ہے۔

2۔ تعیّنی نشان۔ اس کے بارے میں عصمت جاوید لکھتے ہیں:۔

> ''اسے ہم اردو میں ''اشارہ'' کہتے ہیں۔ اشارہ وہ نشان ہے جس کی مدد سے ہم اپنی توجہ مشارٌ علیہ کی طرف مبذول یا منعطف کرتے ہیں ایسی صورت میں اشارہ کے بجائے مشارٌ علیہ ہماری توجہ کا مرکز ہوتا ہے''......1

3۔ نیابتی نشان۔ ان نشانات کا استعمال عام طور پر ریاضی اور سائنسی علوم کے لئے کیا جاتا ہے۔ انہیں خارجی نشانات بھی کہا جاتا ہے۔

1۔ تشبیہ سے علامت تک ص 52

4۔ معنی خیز نشان ۔ نشانات کی یہی چوتھی قسم دراصل قابل غور ہے۔ اربن کے مطابق زبان کا عام لفظ اشارہ کہلاتا ہے جو علامت سے مختلف ہوتا ہے کیونکہ صرف الفاظ کے سہارے علامت کی گہرائی تک نہیں پہنچا جا سکتا۔

کسی بھی لفظ کا ایسا مخصوص استعمال جو اپنے ظاہری معنی کے علاوہ کسی گہرے اور تہہ دار معنی کو پیش کرے۔ علامت کہلاتا ہے۔ استعارے اور علامت کے مابین ایک باریک فرق یہ ہے کہ استعارہ ہمارے ذہن کو ایک خاص سمت میں لے جا کر چھوڑ دیتا ہے لیکن علامت اس سے آگے ایک دنیا کی سیر کراتی ہے جہاں اس کی معنویت کی پرت در پرت تہیں کھلتی رہتی ہیں اور جیسے جیسے ہم اس دنیا میں آگے جاتے ہیں ہمارے ذہن و دل ان مفاہیم سے متاثر ہوتے جاتے ہیں تشبیہ و استعارہ ہمارے شعور کے رہنما ہیں تو علامت ہمارے لاشعور کے تعمق کی دلیل۔

مجرد ذہنی کیفیات، احساسات و جذبات جب چند بندھے ٹکے الفاظ کے ذریعہ اپنے اظہار کی ترسیل میں ناکام رہتے ہیں تو اس دنیا سے چند ایسی اشیا ڈھونڈتے ہیں جو دوسروں کے جذبات اور مشاہدے کا حصہ رہ چکی ہوں۔ یہ جانی بوجھی اشیا یا اشارے ہی علامت کہلاتے ہیں۔ پچھلے صفحات میں ہم نے بادل کے آنے کو بارش کی نشانی کہا تھا لیکن یہی بادل جب کسی شعر کا جزو بنتے ہیں تو اپنی محدود اشاریت کو چھوڑ کر معنی کی وسیع فضا تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں مثلاً

بادل کو کیا خبر ہے کہ بارش کی چاہ میں
کیسے بلند و بالا شجر خاک ہو گئے

نفسیاتی نقطۂ نظر سے بادل اور بارش آسودگی کی علامت ہوتے ہیں اس کے باوجود تشنگی کا احساس بن کر اُبھرے ہیں بادل کا چھا جانا صرف بارش کی نشانی نہیں بلکہ ان بادلوں کے ذریعہ آنے والی بارش اور اس بارش سے پیاسے درختوں کی شادابی کی جانب

بھی ہمارا ذہن منتقل ہوتا ہے۔اس وضاحت کی روشنی میں اگر بادل کو خواہشاتِ انسانی کی تکمیل کی علامت تصور کر لیا جائے اور بلند و بالا شجر انسان ہو تو بات بالکل واضح ہو جاتی ہے۔اس کا دوسرا رخ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بادل ہمارے سماج کے آدرشوں کی علامت ہے اور سماجی اصول انسان کی زندگی کو کامیاب بنانے میں معاون ہوتے ہیں۔لیکن کبھی کبھی ان اصولوں کی زد میں آکر انسان انفرادی سطح پر نقصان بھی اٹھاتا ہے۔یعنی جن اصولوں سے فائدے کی امید ہو وہی نقصان کا باعث بن کر زندگی کو مایوس کن حالات سے دوچار کر دیتے ہیں۔اس طرح اس کی کئی دوسری جہات بھی نکل سکتی ہیں۔گویا علامت کی سب سے بڑی خوبی اس کی کثیر جہتی ہے۔

علامت کسی خیال یا چیز کا نعم البدل ہوتی ہے۔علامت اور وہ چیز جس کے لئے علامت کا استعمال کیا جاتا ہے دونوں کے درمیان کم از کم معنوی رشتہ ہونا ضروری ہے۔ورنہ یہ گونگے کے خواب کی مانند ہو جائیگی۔کسی علامت کو صرف اس لئے علامت کا درجہ دینا کہ اس کا استعمال کسی مخصوص لفظ کے مفہوم کے لئے کیا گیا ہے درست نہیں کیونکہ اس طرح ہم جب چاہیں کسی بھی لفظ کے کوئی بھی معنی قرار دے سکتے ہیں جیسا کہ جدید ترین شاعری میں ہو رہا ہے۔

سورج کو چونچ میں لئے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیئے رات ہو گئی

سورج، مرغے کی چونچ اور کھڑکی کے پردوں کے ذریعے شاعر کیا کہنا چاہ رہا ہے یہ بات اس وقت تک نہیں سمجھی جا سکتی جب تک کہ شاعر خود اس کی تفہیم کے لئے تیار نہ ہو اور کبھی کبھی تو ایسا بھی ہوتا ہے کہ فنکار کا ذہن اپنی وضع کردہ علامت کے معاملے میں صاف نہیں ہوتا۔

وزیر آغا کہتے ہیں کہ "سب علامتیں نشانات کی مختلف شکلیں ہیں۔"......1

اس طرح کچھ اور لوگ بھی اشارہ اور علامت کو ہم معنی قرار دیتے ہیں لیکن اشارے

1۔ تنقید و احتساب ص

اور علامت میں ایک واضح فرق ہے۔ اشارہ کسی ایک جانب ہماری رہنمائی کرتا ہے
اشارے اور علامت کے فرق کو واضح کرتے ہوئے افتاد فتیحی لکھتے ہیں:۔

"ان ماهرین کی نظر میں علامت کا نشان، نظیر یا ایك شے کو دوسری شے کے متبادل قرار دینا بنیادی غلطی ھے کیونکه علامت کا دائرہ نشان یا نظیر کے برعکس غیر محدود هوتا ھے یوں ھر علامت اپنے پس منظر میں ایك کائنات رکھتی ھے"......1

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ علامت ایک وسیع ترین مفہوم کی حامل ہے۔ یہ درست ہے کہ اشارہ علامت کی ہی ایک قسم ہے مگر دونوں میں وہی تعلق ہے جو دریا اور قطرے میں ہوتا ہے۔ اشارہ دراصل ایک قطرہ ہے جو دریا سے الگ ہوتے ہوئے بھی اپنی ایک ہستی رکھتا ہے جبکہ علامت اشارے کی ایک توسیع شدہ شکل ہے۔ اشارہ خود کو وسعت دے کر علامت میں ضم ہو سکتا ہے مگر علامت اشارے میں نہیں بدل سکتی۔ دونوں ہی ایک قبیل کی چیزیں ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے قطعی مختلف ہیں۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے تشبیہ، استعارے اور علامت کے مابین فرق کا۔ اس ضمن میں تشبیہ کا معاملہ تو بالکل صاف ہے کیونکہ اس میں مشبہ، مشبہ بہ دونوں کا ذکر ہوتا ہے لہٰذا قاری کو تشبیہ سمجھنے کے لئے تفہیم کے دشوار گزار مرحلے سے گزرنا نہیں پڑتا۔ مشبہ خود مشبہ بہ کی وضاحت کر دیتا ہے۔ البتہ استعارے کو سمجھنے کے لئے تھوڑی سی دقت پیش آتی ہے کیونکہ اس میں مشبہ کا ذکر ترک کر کے محض مشبہ بہ کی بات کی جاتی ہے لیکن یہاں بھی مشبہ سے تعلق رکھنے والی کسی نہ کسی شے کا تذکرہ کسی نہ کسی صورت میں آ ہی جاتا ہے۔ مثالیں پچھلے صفحات میں دی جا چکی ہیں۔ استعارہ تشبیہ کے مقابلے میں زیادہ متحرک ہوتا ہے مگر اس کے باوجود تھوڑی دور جا کر ہمارا ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ علامت کا معاملہ ان دونوں سے قطعی

1۔ علامت کا تصور ص

مختلف ہے کیونکہ یہاں بجز تجربے، مشاہدے یا احساس کے کوئی شے نہیں جو اس جذبہ یا شے کی جانب ہماری رہنمائی کرے جس کی نمائندگی علامت کرتی ہے۔ علامت دراصل قاری کی ذہانت کی کسوٹی ہے اور اس کسوٹی پر کھرا اُترنے کے لئے محض الفاظ کی مدد درکار نہیں ہوتی۔ بلکہ سماج، تہذیب، روایات، معاشرتی وراثت محض خود فنکار کے ذہنی رویوں، پسند ناپسند، نظریات وخیالات سے ہم آہنگی بھی ضروری ہے۔

علامت کی تعریف بیان کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:۔

"علامت کی صحیح کارکردگی کو سمجھنے کے لئے اس کے خود مکتفی کردار کی تفہیم لازمی ھے۔ علامت کو بالعموم تخلیقی زبان میں برتی جانے والی دیگر شعری ترکیبوں یعنی تشبیہ، استعارہ اور پیکر کے ساتھ شامل کیا جاسکتا ھے۔ کوئی لفظ جب اپنے معنی کے علاوہ کسی وسیع اور تہ دار معنی کو پیش کرے تو وہ علامت کا درجہ حاصل کرتا ھے گویا علامت شعری ہنر مندی سے زبان کے ایک مخصوص استعمال کے طریقے سے تشکیل پاتی ھے" 1

علامت کو عموماً تین خانوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

1۔ روایتی علامتیں۔

یہ علامتیں وہ ہوتی ہیں جو عرصہ دراز تک مستعمل رہنے کے بعد ہمارے لاشعور کا ایک حصہ بن جاتی ہیں مثلاً اردو غزل میں گل وبلبل، میخانہ محتسب واعظ، رقیب، پھر صلیب، سواستک پرچم اور دیو مالائی کردار جیسے ناردمنی وغیرہ۔ یہ تمام علامتیں سامنے آتے ہی ہمارے ذہن سے خود بخود ابہام کے پردے ہٹنے لگتے ہیں مگر یہ علامتیں اپنا خالص تاریخی

1۔ شاعری میں علامت کا عمل ص 13

پس منظر رکھتی ہیں جو ہر ملک میں مختلف ہوسکتا ہے اس لئے ان علامتوں کو سمجھنے کے لئے اس ملک کے تاریخی پس منظر کو جاننا بہت ضروری ہوتا ہے جہاں انہیں وضع کیا جاتا ہے مثلاً نارد منی، سدرشن چکر، یا چکر ویو کا استعمال کیا جاتا ہے تو کسی ایسے شخص کے لئے جو ہندستانی باشندہ نہ ہو یا ہندو مذہب کی تاریخ کو نہ جانتا ہو ان کا سمجھنا ناممکن ہے باالفاظ دیگر ان علامتوں کا تعلق ہماری معاشرت اور تہذیب سے بھی ہوتا ہے اس لئے انہیں معاشرتی علامتوں کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔

2۔آفاقی علامتیں:۔

یہ علامتیں رنگ، نسل، علاقہ، وعقائد کی حدوں کو توڑ کر بین الاقوامی سطح پر قابلِ فہم ہوتی ہے اور جنہیں سمجھنے کے لئے کسی تاریخ، تہذیب اور مخصوص حالات سے آگہی کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ علامتیں عموماً قاری کے تجربے یا مشاہدے کا حصہ ہوتی ہیں مثلاً رات، سحر، خزاں، بہار۔ یہ علامتیں بلاتفریق سرحد ساری دنیا کے لوگوں کے تجربے کا حصہ ہیں۔اندھیرا ہر قسم کے منفی جذبات کی علامت ہے لہٰذا رات کے ذکر سے ہمارا ذہن ان کیفیات یا جذبات کی سمت مڑ جاتا ہے اسی لئے مجروح جب یہ کہتے ہیں ۔

ستونِ دار پر رکھتے چلو سروں کے چراغ\
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

تو یہاں رات سیاسی نظام کے مظالم کی مکمل داستان بن کر اُبھرتی ہیں اور ہر ملک وقوم کے افراد کے لئے قابل فہم ہوجاتی ہیں۔

رات ہی رات ہے باہر کوئی جھانکے تو سہی\
یوں تو آنکھوں میں سبھی خوابِ سحر رکھتے ہیں (جاں نثار اختر)

مندرجہ بالا شعر میں رات مایوسی اور ناکامی کی علامت کی شکل میں اُبھری ہے۔

3۔ شخصی یا ذاتی علامتیں :-

علامتوں کی یہ تیسری قسم سب سے زیادہ پیچیدہ اور بعض اوقات تفہیم کی حدوں سے گذر کر لایعنی بھی ہو جاتی ہیں۔ یہ علامتیں فنکار کی اپنی اختراع ہوتی ہیں دراصل یہی علامتیں ہیں جن کا تعلق نفسیات اور فرد کی ذات سے ہوتا ہے۔ جن کے ذریعے وہ اپنے جذبات یا احساسات کا احاطہ کرتا ہے جو سماجی ضابطوں کی قید میں رہتے ہوئے اظہار کی سطح تک نہیں پہنچ پاتے۔ ان علامتوں کو سمجھنے کے لئے فنکار کی ذاتی زندگی اور اس کی نفسیات وخیالات کو سمجھنا بھی ضروری ہوتا ہے۔

ایسی علامتیں جہاں قاری کے لئے گوناگوں مشکلات کھڑی کر دیتی ہیں وہیں ادب میں ابہام کا سبب بنتی ہیں۔

بستر پر ایک چاند تراشا تھا لمس نے
اس نے اٹھا کے چائے کے کپ میں ڈبو دیا

یہاں چاند کے ذریعے شاعر کسی چیز کی ترسیل کرنا چاہتا ہے یہ بات بہت مبہم ہے جس کی توجیہ مختلف لوگ مختلف انداز سے دیں گے۔ لہٰذا ایسی علامتیں عام طور پر قابل تحسین نہیں ہوتیں۔

کسی بھی زبان میں ادب کی تخلیق اس وقت تک ممکن نہیں جب تک وہ زبان اظہار کی سطح تک نہ پہنچ جائے اس لئے ادب کو زبان کی ترقی یافتہ شکل کہا جاتا ہے اور چونکہ اس کا تعلق براہ راست ہماری زندگی اور سماج سے ہے اسلئے یہ سماج کا آئینہ یا عکاس بھی کہلاتا ہے۔ لیکن سماج کی ہر حقیقت یا سچائی کو براہ راست پیش کرنا بالکل ایسا ہی ہوتا ہے جیسے کہ کسی خبر کو رپورٹ کی بے کیف وخشک زبان میں پیش کرنا اسے دلچسپ و مؤثر پیرائے میں پیش کرنے کے لئے فنکار مختلف طریقوں سے اپنی بات کہتا ہے جن میں رمز، اشارہ و کنایہ استعارہ، علامت وغیرہ کی ضرورت پڑتی ہے۔

بادہ و ساغر کی یہ زبان ہی غزل کی زبان کہلاتی ہے۔ کبھی ناسازگاریٔ حالات، کبھی آرائشِ فن اور کبھی پابندیٔ سماج علامتوں کی اختراع کا سبب بنتے ہیں۔ علامتوں کا استعمال ہر ملک کی شاعری میں اور ہر دور میں ہوا ہے مگر دورِ جدید میں لفظ ''علامت'' کا استعمال ہر دور میں مروّج ہے۔ جدید انسان کی زندگی جتنی پُر پیچ ہوتی جارہی ہے ہمارا ادب بھی اتنا ہی گنجلک ہوتا جارہا ہے بے شمار ایسے مسائل جن سے آج کا انسان نبرد آزما ہے اور جنہیں الفاظ کا پیکر دینا ممکن نہیں یا یوں کہہ لیجئے کہ خیالات کا سمندر ہے جو الفاظ کے کوزے میں سما نہیں سکتا۔ ہماری مشکل یہ ہے کہ ہمیں الفاظ کی اسی محدود دنیا سے کام لینا ہے لفظوں کی حدوں میں رہتے ہوئے اپنے خیالات کی ترسیل دوسروں تک کرنا اسی صورت میں ممکن ہے کہ ہم الفاظ کو ایک سے زیادہ معنوں میں استعمال کریں اور یہ کام الفاظ کی معنوی گہرائیوں اور تہہ در تہہ پرتوں سے واقفیت حاصل کئے بغیر کرنا ممکن نہیں۔ علامت دراصل غیر محدود خیالات کی ترجمانی کا وسیلہ ہے۔ وہی الفاظ جنہیں ہم روزانہ بغیر کسی غور و فکر کے اپنی گفتگو میں لاشعوری طور پر استعمال کرتے ہیں جب علامتی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں تو ان میں ایک پورا جہانِ معنی پوشیدہ ہوتا ہے۔ علامت شدتِ اظہار اور وسعتِ خیال کا نام ہے۔ ان کا علامتی استعمال ان کی بقا کا ضامن ہے جیسے کوئی تنِ مردہ میں جان ڈال دے۔

ادب میں علامتوں کا استعمال یوں تو زمانۂ قدیم سے ہی چلا آرہا ہے مگر اسے باقاعدہ تحریک کی شکل انیسویں صدی میں فرانس میں ملی۔ یہ وقت وہ تھا جب بین الاقوامی سطح پر بدلتے ہوئے سیاسی اور سماجی حالات کے پیشِ نظر پرانے اقدار دم توڑ رہے تھے اور ان کی جگہ نئے عقائد و اقدار جنم لے رہے تھے۔ سیاسی و سماجی اور صنعتی انقلاب نے جہاں انسانیت کو ترقی کی نئی راہیں دکھائیں وہی گوناگوں مشکلات و مسائل بھی پیدا کردئے لہٰذا زندگی صرف خوابوں میں جینے کا نام نہ رہ کر ایک سنگلاخ حقیقت بن گئی ان تبدیل شدہ حالات کا اثر ادب پر پڑنا ناگزیر تھا۔

انیسویں صدی کا آغاز رومانیت کے خاتمے کا اعلان تھا اور اس کی جگہ حقیقت پسندی

لینے لگی تھی۔ ہر تحریک یا رجحان ایک خاص عرصے تک دنیا کو متاثر کرنے کے بعد اپنی جاذبیت کھو دیتا ہے یہی حال حقیقت پسندی کا بھی ہوا۔ سچائی کی تلاش اور پھر ناکامی، یہ ناکامی ایک بار پھر انسان کو خوابوں کی پیچیدہ سرزمین میں گھسیٹ لے گئی جہاں عقل وادراک کی اہمیت نہ ہونے کے برابر تھی غالباً اس کی وجہ سائنسی ترقی تھی جس نے انسان کو روحانیت سے الگ تو کیا لیکن اس کا مضبوط متبادل نہ دے سکی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہر فرد تنہائی اور بے یقینی کے حصار میں گھر کر رہ گیا اس کی اپنی زندگی اس کے لئے اُلجھا ہوا ریشم بن گئی جس کے سرے تلاش کرنا اس کے لئے مشکل تر ہوتا گیا لہٰذا عقلیت کی جگہ جذبات وتخیلات نے لے لی۔

یوں تو علامتی تحریک کا باقاعدہ آغاز ۱۸۸۶ء میں ہوا لیکن اس سے بھی پیشتر علامتوں کا شعوری استعمال ۱۸۴۷ء میں اس وقت شروع ہوا جب بودلیر نے ایڈگر ایلن پو کی تخلیقات کا مطالعہ کیا اور ۱۸۵۲ء میں اس کی کہانیوں کا ترجمہ شائع کیا۔ ۱۸۸۶ء میں میلارمے رین بو، پال ورلین نے شاعری میں علامتی نظام کو اپنایا اور اسے ایک تحریک کی شکل دی۔ اس تحریک کے آغاز کی وجوہات بیان کرتے ہوئے سید عقیل رضوی لکھتے ہیں:۔

> ”علامت نگاری کی تحریک رومانیت پسندوں اور انھی کے ساتھ حقیقت پسندوں کے خلاف ایک طرح کا ردعمل تھی جس میں رومانی شعراء کی طرح سائنسی انکشافات نے انسان کی حیثیت ایک بے بس ذی روح کی سی کردی تھی چارلس ڈارون کے انسانی ارتقا کی تحقیق نے انسانیت کے عظیم تصوّر کو پاش پاش کردیا اور پھر صنعتی انقلابات نے جب مشینوں کو انسان کے خلاف صف آرا کردیا تو یہ لہر اور تیز ہو گئی شعرا کو اپنے خیال کی دنیا میں سکون ملنے لگا اور حقیقت انھیں بڑی تلخ نظر آئی کیونکہ حقیقت سے دوچار ہو کر

خیالات کے رنگ محل ڈھائے جارہے تھے اسی لئے
علامت نگاری صنعتی انقلاب کے بعد زور شور سے
اٹھی۔"......1

علامت نگاری کی اس تحریک کے زیراثر فنکار نے اپنا تعلق خارجی دنیا سے قطعی طور پر توڑلیا۔اپنے خوابوں ہی کو حقیقت سمجھ کر ان کی گود میں پناہ لی انہوں نے تخیل کو ہی سب کچھ سمجھا اور سیاسی و سماجی مسائل سے بیگانگی اختیار کر لی۔اس داخلیت پسندی اور سماجی بیزاری نے علامتوں کو جنم دیا۔علامت نگاری کی تحریک نہ صرف عقلیت اور رومانیت کا ردِعمل تھی بلکہ ان میلانات کے خلاف بھی تھی جو پارناسی شاعری نے پیدا کئے تھے یہ ادب میں خارجیت کی حامل تھی اس سے وابستہ شعرامادی چیزوں اوران کے خارجی لوازمات پر نظر رکھتے تھے اس کے علاوہ ان کی نظر نے فن اور احساس کے بجائے تکنیک اور ہیئت پر زور دیا اور شاعری کو حسیّات سے تقریباً محروم کردیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر، شاعر نہ رہ کر صنّاع بن گیا اس کے برعکس علامت نگار نے اپنا رشتہ باطنی دنیا سے جوڑا ان کے یہاں تفصیل نہیں انتصار تھا۔ایک ایسا اختصار جس پر معنویت کے دبیز پردے تھے جنہیں پار کر کے ہی قاری اس کی تہہ تک پہنچ سکتا تھا۔پارناسی شاعری نے انسان کا رشتہ خارج سے جوڑا اور اسے فن کی حسّی کیفیت سے محروم کردیا۔علامت نگاروں نے باطن پر زور دیا ان کے نزدیک فن کا اصل حسن اسی منتشر و مبہم کیفیت میں ہے جو آہستہ آہستہ قاری پر منکشف ہو کر اسے ایک بے پایاں مسرّت سے ہم کنار کرتی ہے۔

زوال پسند گروہ میں بودلیر کو اہم اور معتبر ترین شاعر تسلیم کیا جاتا ہے جس نے حسن کے نقوش بدی میں تلاش کئے اور اس لئے شیطان کو مردانہ حسن کا کامل نمونہ بنا کر پیش کیا۔

ایڈگر ایلین پو کے مطالعے نے بودلیر کے ذہن کو متاثر کیا۔اس ذاتی تاثر نے اس کی شاعری کو بھی متاثر کیا۔اس کی وجوہات بیان کرتے ہوئے تبسم کاشمیری لکھتے ہیں:۔

1۔ نئی علامت نگاری ص10

"ان مماثلتوں میں سب سے اہم بات یہ تھی کہ بولیر اور
پو، دونوں تصوراتی حسن کے متلاشی تھے۔ دونوں
خوابوں کے پرستار تھے اور ایک دوسری تصوراتی دنیا کے
حسن کے تلاش میں سر گرداں تھے۔ دونوں چیزوں کو
ان کی اصل شکل کے بجائے علامتی شکلوں میں دیکھنا
پسند کرتے تھے"......1

بودلیر کی شاعری معاشرے کے خلاف ایک ردِ عمل تھی جس کے ذریعے سماج سے اس کی شدید نفرت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس کے مطابق شاعر کا کام نیکی اور بدی کے درمیان حدِ فاصل قائم کرنا یا اس کو کسی معیار پر پرکھ کر اس کے صحیح یا غلط ہونے کا فیصلہ کرنا نہیں بلکہ صرف حسن کی تلاش ہے لیکن اسکے ساتھ قنوطیت بھی ہے جو زندگی سے بیزاری اور ابدی نیند کی خواہش کی شکل میں نظر آتی ہے۔

میلارمے اس تحریک کا دوسرا اہم شاعر تھا جس نے شاعری کو اپنی نظر اور عقل سے پرکھنے کی کوشش کی۔ اس کے مطابق:۔

"شاعری کا منصب کسی خیال کو آگے بڑھانا نہیں
بلکہ شاعری خیال افروزی پیدا کرنے اور تحریک اُبھارنے
کا منصب رکھتی ہے اس میں اشیأ کا نام نہیں لیتے بلکہ
ان کی فضا پیدا کی جاتی ہے۔"......2

پُراسراریت کو میلارمے شاعری کا ذریعہ سمجھتا تھا۔ دھندلی روشنیاں، موسیقی غیر یقینی حوالے یہ تمام چیزیں اس کے ذریعہ فن کا ایک اٹوٹ حصّہ تھیں۔ بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ اس کی شاعری کا مرکز ہی موسیقی تھی۔ اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ وہ اپنے عہد کے سب سے بڑے

1۔ جدید اردو شاعری میں علامت نگاری ص 61

2۔ جدید اردو شاعری میں علامت نگاری ص 66

موسیقار ویلز سے متاثر تھا۔ اس نے ان روایتی تصورات کی شدید مخالفت کی جواب تک فرانسیسی شاعری کا ایک بڑا ستون تھے۔ اس کے نزدیک الفاظ نہیں بلکہ الفاظ سے پیدا شدہ موسیقیت معنی رکھتی تھی۔ خواہ وہ الفاظ بے معنی ہی کیوں نہ ہوں مگر اس کے یہی خیالات شاعری میں ابہام کا سبب بن گئے۔

والین بھی الفاظ سے زیادہ کیفیات کا قائل تھا اس لئے اس کے کلام میں ایک خوابیدہ سی کیفیت ملتی ہے وہ الفاظ کے صرف ونحو میں نہیں بلکہ ان کے صوتی اثر میں یقین رکھتا ہے۔

پال ویلری نے میلارمے سے متاثر ہوکر شاعری کا آغاز کیا مگر بعد میں اس نے اپنی ایک علیحدہ راہ نکالی اس نے شاعری کو جمالیاتی اقدار سے قریب تر کیا اور اسے تصورات کے اظہار کا وسیلہ بنایا اس نے زیادہ تر تخصی علامتیں استعمال کیں جن کا بنیادی مقصد تاثرات پیدا کرنا تھا اس کے یہاں غنائیت اور موسیقیت کا حسین امتزاج ملتا ہے۔

یہ علامتی تحریک کم وبیش پچاس سال تک فرانسیسی شعر وادب کو متاثر کرتی رہی مگر رومانیت اور حقیقت پسندی کی طرح اسے ختم ہونا پڑا اور شاعری ایک بار پھر علامتوں کی پُرپیچ وادیوں سے نکل کر کلاسیکیت کی جانب مڑ گئی۔

انگریزی ادب میں علامتی تحریک خاصی دیرپا اور متاثر کن رہی۔ انگریزی میں اس تحریک کو آگے بڑھانے اور باقاعدہ زندگی بخشنے کا سہرا میل ویل اور ایمرسن کے سر جاتا ہے ایمرسن کے علامتی نظام میں روایت سے بغاوت کے آثار صاف محسوس کئے جاسکتے ہیں اس کی علائم خوبصورت ہونے کے ساتھ مؤثر بھی ہیں اس نے فطرت اور ذہن کو ایک دوسرے سے مربوط کیا۔ اس کی نظر خارج سے زیادہ داخلی حقائق پر رہتی تھی:۔

> "ایمرسن کے مطابق شاعری کا فرض ہے کہ وہ انسان اور کائنات کو مسلمات سے ہٹ کر صورت دے۔ اس کے بموجب یہ دنیا اشارات کی دنیا ہے ہم انسان بھی

اشارات ھیں جنھوں نے بود وباش اختیار کرلی ھے۔
شاعرانہ تخئیل نہ صرف شاعری کی دنیا سے ھم آھنگ
ھوتا ھے بلکہ اس انسانی دنیا سے بھی اس کی تخلیق
خود انسان نے کی ھے اس طرح وہ شاعری کے داخلی اور
خارجی مفاھیم میں یکسانیت پیدا کرنا چاھتا
ھے"......1

میل ویل نے کم وبیش انہیں نظریات کو آگے بڑھایا۔ اس کے اور ایمرسن کے درمیان بہت سی قدریں مشترک تھیں۔ اس کے ناولوں کے ہیرو عام طور پر سچائی کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں مگر اس کے بعد ناولوں میں ہیرو ایک ایسے انسان کی شکل میں اُبھرتا ہے جو پرچھائیوں کے ساتھ ایک جھنجھلاہٹ سے پُر جدوجہد میں مصروف ہے۔ میل ویل نے تخیلی علامتوں کو حقیقت سے روشناس کرایا۔

آسکر وائلڈ اپنے آپ کو شاعرانہ ابہام سے بچانے میں کسی حد تک کامیاب رہا اس کی شاعری میں معنی آفرینی کے ساتھ دلکشی اور تاثر کا امتزاج بھی پایا جاتا ہے۔

ولیم ٹیلر ایٹس نے علامتی ادب کو سب سے زیادہ متاثر کیا اس کا شمار انگریزی کے چُنندہ شعرا میں کیا جاتا ہے اس نے پہلی بار انگریزی شاعری میں آزادانہ طور پر علامتوں کا استعمال کیا۔ اس کے یہاں سماجی مسائل بھی ہیں اور اقدار کا زوال بھی مگر سب کچھ علامتوں کے پردے میں۔ فرانسیسی شعرا کا اس پر براہ راست اثر نہ تھا۔ شاعرانہ مقصدیت اس کی شاعری کا طرۂ امتیاز رہا۔

مشرقی ادب میں علامتوں کا استعمال قدیم زمانے سے ہی چلا آرہا ہے مگر یہاں بھی اسے باقاعدہ تحریک کی شکل میرا جی کی شاعری سے ملی۔ میرا جی نے علامتوں میں نئے تجربے کیے۔ ایسے تجربے جو انہیں فرانسیسی زوال پسندوں سے قریب کردیتے ہیں ان کی

1۔ اردو شاعری میں اشاریت ص84

شاعری کی داخلیت انہیں فرد اور سماج کے عام مسائل سے بے تعلقی برتنے پر مجبور کرتی ہے۔
وہ فرد کے ذاتی تجربات کو شاعرانہ سطح پر اظہار کے قابل سمجھتے تھے جس سے شاعری کی جہات
میں اضافہ ممکن ہو سکے اور وہ یکسانیت کی بوجھل فضا سے نکل کر ندرت و تازگی حاصل کر سکے۔
شاعری میں ایک نقطۂ نظر، مسلک یا عقیدے کی تبلیغ اسے مختلف کیفیات سے محروم کر دیتی
ہے وہ احساسات اور کیفیات جو ہمارے لاشعور کا حصہ ہیں اور جنہیں خود کو ظاہر کرنے کیلئے
کسی راستے کی ضرورت ہے اور یہ ضرورت شاعری بجا طور پر پوری کر سکتی ہیں اس لئے ان
کے یہاں جنگل، تنہائی، رات، خوف، خون کی علامتیں بہت زیادہ ملتی ہیں یہ علامتیں مجموعی
طور پر جو فضا قائم کرتی ہیں وہ یقیناً زندگی کی مسرتوں اور توانائی سے عاری فضا ہے۔ وہی
قنوطیت اور کائنات سے بیزاری جو بودلیر اور اس کے ہم عصروں کے یہاں ملتی ہیں میراجی
کی شاعری میں بھی پائی جاتی ہے۔

برخلاف میراجی کے راشد نے اپنا رشتہ مستقل طور پر کائنات سے نہیں توڑا ان کے
یہاں سیاسی بیداری بھی ہے اور سماجی بے راہ روی سے آگہی کے نشانات بھی۔ ان کا شعور
انہیں اپنی حدوں میں سمیٹتا ضرور ہے لیکن باقی دنیا سے کٹنے نہیں دیتا یہ الگ بات کہ تمام
موضوعات منفی رنگ لئے ہوئے ہیں وہ رنگ جو بیزاری، انتشار، مایوسی اور علیحدگی پسندی
سے پیدا ہوتے ہیں۔ روایت سے بغاوت ان کے یہاں نمایاں طور پر نظر آتی ہے بقول
حامدی کاشمیری:۔

> "راشد انکار کا ہتھیار لے کر میدان میں اترے۔ انکار
> شعری مروجہ ہیئت سے، انکار مروجہ شعری اسلوب
> اور طرز فکر سے اور ان کا روایتی علامتوں کے استعمال
> سے۔ راشد کی شاعری کا تجزیہ ایک طرف تو
> انہیں اسالیب بیان اور شاعری کی روایتوں کی طرف سے

ان کی منفیت کو واضح کرتا ہے تو دوسری طرف فرد
کی شخصیت کو ابھارنے اور اسے اپنی صلاحیتیں ظاہر
کرنے کی صورتیں فراہم کرتا ہے"......1

راشد کی علامتوں میں مقصد اور آگہی کے ساتھ زندگی سے ایک گہرا تعلق بھی ہے مگر اس کے باوجود شخصی علامتوں کا سیلاب ان کی شاعری کو تفہیم کے سمندر سے ابہام کے بھنور میں بہا لے گیا۔

ان کے علاوہ سلیمان اریب، محمد علوی، بشیر بدر، وزیر آغا، عادل منصوری، افتخار جالب، سلیم الرحمٰن وغیرہ بھی نئے علامت نگاروں کے ذیل میں آتے ہیں۔ علامت نگاری نے جہاں الفاظ کو معنویت کی جہات سے روشناس کرایا وہیں مفہوم کی بھول بھلیوں میں الجھا کر شاعری کو اس کے قاری سے دور کر دیا۔ ادب اور سماج جو ایک دوسرے کے لئے لازم وملزوم ہیں علامت پسندوں نے (کچھ کو چھوڑ کر) ان سے اپنا رشتہ قطعی طور پر توڑ لینا چاہا۔ شاعری ذاتی تجربوں اور خارجی مشاہدات کا امتزاج ہے مگر یہ سلسلہ علامت پسندوں کے یہاں منقطع سا ہو گیا۔ زندگی کی مثبت اقدار جو جینے کا نیا حوصلہ دیتی ہیں۔ امید کی روشنی جو انسان کو تحریک دیتی ہے، خواہشات، مقاصد، یہ تمام چیزیں انسان کے جینے کا سہارا ہیں علامتی شاعروں نے انہیں غیر ضروری سمجھ کر الگ کر دیا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے یہاں مایوسی کی سوگوار فضا اور کبھی کبھی بے حد تنہا اور خوفناک ماحول اُبھر آیا جو قاری کے ذہن پر کوئی خوشگوار اثر چھوڑنے کے بجائے اُسے مزید بوجھل بنانے لگا۔ بقول وزیر آغا:۔

"شعر ذھن کی سطح سے وارد نہیں ھوتا جو سوچ بچار
کے اور نفع نقصان کے احساس کی سطح ھے اور نہ وہ
جذبے کے بے حجابانہ اظہار کی صورت ھے شعر تو
تخلیق کے ثمر کو ایك بیج کی صورت میں محسوس
کرنے لگتا ھے تو گویا اس بیج کو ھی گرفت میں لینے کی

1۔ نئی علامت نگاری ص 47

سعی کرتا ھے یہ امیج باصرہ، لامسہ، شامہ سے نہیں بلکہ
جملہ حسیّات سے مل کر مرتب ہوتا ھے گویا یہ زندگی
سے الگ کی ہوئی زندگی کی ھی ایك قاش ھے اور اسے
لفظوں میں تبدیل کرنا کوئی آسان کام نہیں چناچہ اس
لئے جب شاعر شعر کہتا ھے تو اپنی ذات کے ایك حصے
کو دوسرے حصے میں منتقل کرنے میں کبھی پوری طرح
کامیاب ہوبھی جائے تو تخلیق کی بے پناہ جاذبیت اُسے
متاثر کرنے لگتی ھے"۔1

لیکن نئی علامتوں کی اختراع میں شاعر الفاظ کو ابلاغ کی سطح تک پہچانے کے بجائے ان کے شخصی اور ذاتی معنی ایجاد کرنے لگے جن کا نہ تو کوئی سماجی پس منظر تھا اور نہ ہی وہ قاری کے تجربے، مشاہدے یا احساس کا حصہ تھے نتیجہ یہ ہوا کہ یہ علامتیں جب شعری پیکر میں ڈھلنے لگیں تو کہیں کہیں خود شعرا کے لئے بھی نا قابلِ فہم ہوگئیں اور ان کے یہاں وہ فنی گہرائی اور تہہ داری نہیں آسکی جس کا تقاضا یہ فن کرتا ہے۔

۱۔ تنقید و احتساب ص269

غزل کی علامتیں

(عہد میرؔ تا ۱۹۳۶ء)

حصّہ الف

میرؔ تا غالبؔ

غزل کے علائم پر گفتگو کرتے وقت اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ غزل بنیادی طور پر فارسی صنفِ سخن ہے جو ایک ترقی یافتہ زبان تھی اور تخلیقی نقطۂ نظر سے اپنے اندر کافی وسعتیں رکھتی تھیں نتیجہ یہ ہوا کہ فارسی زبانوں پر براہ راست اثر پڑنے لگا اور ایک عرصۂ دراز تک یہ زبان لسانی فکری اور موضوعاتی اعتبار سے ہندستانی شعروادب کو متاثر کرتی رہی چونکہ اسے دربار کی سرپرستی حاصل تھی۔ لہٰذا امراء اور ان کے ساتھ عوام میں بھی اس زبان کو تخلیقی سطح پر قابل قبول سمجھا گیا۔

اورنگ زیب کے انتقال کے بعد جب مغلیہ سلطنت کا شیرازہ منتشر ہونے لگا تو اس کے ساتھ فارسی بھی روبہ زوال ہونے لگی اور اس کی جگہ اس خام زبان نے لے لی جسے اس وقت کی زبان میں ریختہ کہا گیا۔ شمالی ہند میں ریختہ کا چلن ولیؔ کے دیوان کی آمد سے شروع ہوا مگر اس سے بھی قبل جنوبی حکومتیں شعوری طور پر خود کو شمالی ہندستان کے اثر سے محفوظ رکھنا چاہتی تھیں لہٰذا انہوں نے اس نئی زبان کو اپنے سایۂ شفقت میں لے لیا اور ریختہ گو شعرا کی قدردانی کی۔ جس کے ابتدائی نمونے مثنوی کی شکل میں سامنے آئے۔ آہستہ آہستہ مثنوی کے ساتھ غزل گوئی کا رواج بھی عام ہونا شروع ہوا لیکن دکنی غزل پر گیت کا اثر غالب رہا دوسری بات جو خصوصاً قابل ذکر ہے وہ یہ کہ اس غزل کا مزاج و ماحول خالص ہندستانی تھا۔

جس کی مثال ہمیں قلی قطب شاہ اور ولی کے دیوان سے مل سکتی ہیں۔ فارسی کے زوال کے ساتھ ہی ریختہ کا ستارہ بلند ہونے لگا اور یہ خام زبان جو اب تک عوام میں مروّج تھی امراء اور روٴساء کی قدر دانی حاصل کرنے لگی مگر ذہنوں پر چونکہ اب تک فارسیت کا غلبہ تھا اور خود ریختہ بھی اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی کہ ابلاغ کی سطح پر کھل کر کام کر سکے لہذا اس نئی زبان نے قدیم زبان سے استفادہ کیا۔ نتیجتاً نہ صرف لفظیات بلکہ موضوعات و ماحول تک فارسی زبان سے مستعار لیا گیا۔ اور محتسب، میخانہ، گل وبلبل، شمع پروانہ، قفس، صیّاد جیسے اشارات فارسی سے اس خام زبان میں داخل ہو گئے لیکن حالات نے ان کے معنی کی محدودیت کو وسعت بخشی۔ یہ وہ وقت تھا جب دلّی اور دلّی والے گردشِ فلک کے ہاتھوں تباہ ہو کر کسی مضبوط سہارے کی تلاش میں بھٹک رہے تھے۔

اٹھارہویں صدی عیسوی شعر و ادب کے لحاظ سے ایک بہترین دور مانا جاتا ہے لیکن یہی دور سیاسی و سماجی اعتبار سے بدترین عہد بھی ہے۔ وہ عظیم الشان مغلیہ سلطنت جس کی بنیاد بابر کے ہاتھوں رکھی گئی تھی، اورنگ زیب کے انتقال کے ساتھ منتشر ہونے لگی۔ وہ عظیم سلطنت جسے مغلوں نے ایک وسیع رقبے میں پھیلا دیا تھا، وہ ملک جسے سونے کی چڑیا کہا جاتا تھا، وہ تہذیب جس کی بنیاد اتحاد و ہم آہنگی پر رکھی گئی تھی روبہ زوال ہونے لگی۔ اورنگ زیب کے انتقال کے بعد یکے بعد دیگرے تیزی سے بادشاہ بدلنے شروع ہوئے مغلوں کے اقتدار کے آگے سر خم کرنے والے مختلف گرہوں نے سلطنت کی کمزوری کو بھانپ کر بغاوتیں شروع کر دیں ایک طرف اندرونی شورشیں ملک کی جڑوں کو کھوکھلا کر رہی تھیں اور دوسری جانب بیرونی حملوں نے رہی سہی کسر بھی پوری کر دی تھی ہندستانی سرزمین انسانی لہو سے لالہ زار ہو گئی۔ دلّی کے قتل عام نے عوام کے دل و دماغ پر اتنا گہرا اثر چھوڑا کہ ایک زمانے تک یہ سانحہ لوگوں کے دلوں سے محو نہ ہو سکا۔

ان حالات کا اثر معاشرے پر پڑنا ناگزیر تھا لہذا سماجی زندگی بھی اس سے متاثر ہوئے

بغیر نہ رہ سکی۔ سماج پر اس کا گہرا اثر پڑا۔ ہر لمحہ کو زندگی کا آخری لمحہ سمجھ کر لوگوں نے اس کا آخری قطرہ تک نچوڑنے کی کوشش کی نتیجہ یہ ہوا کہ پورا معاشرہ رنگینیوں میں ڈوب کر آنے والے کل کو بھولنے کی کوشش کرنے لگا لہذا زندگی کی یہی دورنگی شاعری کا حصہ بھی بننے لگی اور اِس طرح اردو میں ایہام گوئی کا چلن عام ہوا مگر چونکہ فطری اعتبار سے اس قسم کے اشعار میں گہرائی کا فقدان تھا اور پھر زبان بھی ابھی ناپختہ شکل میں تھی لہذا علامتوں کے لئے یہ فضا سازگار نہ تھی البتہ ایہام گوئی میں ہمیں کہیں ایسے اشعار دیکھنے کو مل جاتے ہیں جہاں اشارتاً شعراء نے اپنے دور کی ابتر حالت کی نشاندہی کی ہے۔ ایہام گوئی کے ردعمل کے طور پر جس تحریک کا آغاز ہوا وہ بھی تشبیہ واستعارے کی ابتدائی منزل سے آگے نہ بڑھ سکی مگر اتنا ضرور ہوا کہ الفاظ اپنے محدود معنوں کے ساتھ ہی سہی علامت کی ابتدائی شکل کی جانب اشارہ کرنے لگے، مثلاً

یہ حسرت رہ گئی کن کن مزوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا گل اپنا باغباں اپنا (مظہرؔ)

خزاں تک تو رہنے دے صیّاد ہم کو
کہاں یہ چمن پھر کہاں آشیانہ (تاباںؔ)

بلبلو کیا کرو گے اب چہک کر
گلستاں تو اجڑ چکا کب کا (تاباںؔ)

ان اشعار کا مطالعہ اگر اُسی دور کے سماجی وسیاسی پس منظر کو مدنظر رکھ کر کیا جائے تو ہر لفظ ایک علامت بن سکتا ہے اور پھر اگر فیضؔ کی شاعری میں گل وبلبل کو سیاسی علامت تسلیم کیا جاسکتا ہے تو پھر اس عہد کے حالات بھی کم وبیش وہی تھے جو آزادی کے بعد پاکستان میں رہے ویسے بھی شاعر کا کام صرف خیال کو لفظی پیکر دینا ہوتا ہے اس کے مفاہیم ہر قاری اپنے

انداز سے اخذ کرسکتا ہے اور ہر ذہن میں لفظ کا مفہوم ہمیشہ ایک ہی نہیں رہتا اس میں مزاج وحالات کے ساتھ ساتھ تبدیلی رونما ہوتی ہے لہذا کلاسیکی شاعری پر بات کرتے ہوئے اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہئے کہ اردو شاعری کے اشارات فارسی سے مستعار ضرور لئے گئے لیکن ان کا استعمال واطلاق ہندستانی سماج پر ہی ہوا۔ آبرو جب یہ کہتے ہیں کہ۔

پھرتے تھے دشت دشت دوانے کدھر گئے
وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے

تو یہاں دیوانگی، دشت، عاشقی کے معنی صرف وہی نہیں رہ جاتے جو ہماری قدیم روایتوں میں ملتے ہیں ہر چند کہ اس قسم کے اشعار ان شعرا کے یہاں شاذ ہی نظر آتے ہیں لیکن ان سے صرف نظر کر کے آگے بڑھ جانا بھی مناسب نہیں۔ ان حساس دلوں نے ایک عظیم الشان تہذیب کو اپنی آنکھوں کے سامنے مٹی کے ڈھیر میں تبدیل ہوتے دیکھا اور ہر ایک نے اپنے انداز سے اس کی نوحہ گری کی۔ سودا کے قصائد ''تضحیک روزگار''، ''تزیت کا ہاتھی'' محض انہی معنوں میں ہمارے سامنے نہیں ہیں بلکہ اپنے اندر ایک وسعت سمیٹے ہوئے ہیں یہ ایک عالیشان عمارت کی گرتی ہوئی دیواروں کا نوحہ ہیں۔

جیسا کہ پچھلے صفحات میں ذکر کیا جاچکا ہے کہ سماجی اور معاشرتی حالات کے پیش نظر ایہام گوئی نے شاعری میں ایک مقام حاصل کرلیا تھا مگر رفتہ رفتہ یہ رجحان ختم ہوگیا اور اس کی جگہ سادہ گوئی نے لے لی۔ مظہر جانِ جاناں اس نئے رجحان کے اہم ترین شعرا میں شمار کئے جاتے ہیں باوجود اس کے کہ وہ ایک صوفی منش انسان تھے لیکن اپنے اردگرد کے حالات سے بے خبر نہیں تھے۔ انہوں نے اپنی آنکھوں کے سامنے سلطنت کو تاراج ہوتے دیکھا بادشاہوں کو یکے بعد دیگرے سید برادران کے ہاتھوں کٹھ پتلی بنتے دیکھا۔ اس افراتفری انتشار اور بے ثباتی کو نہ صرف محسوس کیا بلکہ خلوص اور سچائی کے ساتھ اپنے اشعار کا موضوع بھی بنایا۔ ان کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر عبادت بریلوی کہتے ہیں:۔

"ان کے کلام کا زیادہ حصہ گل وبلبل اور شمع وپروانے
کی علامتوں سے بھرا پڑا ہے اور ان علامتوں اور اشاروں
کو انھوں نے بغیر کسی مقصد کے استعمال نہیں کیا ہے
بلکہ ان سے ابلاغ کے سلسلے میں بڑے کام لئے ہیں ان سے
ایک طرف تو جذبات و احساسات کی تصویر کشی میں
انہیں مدد ملتی ہے۔ دوسری طرف اظہار میں بھی
حسن پیدا ہو گیا ہے نہ صرف یہ بلکہ صحیح اور مکمل
اظہار کے لئے کئی علامتوں اور اشاروں کی تخلیق بھی
کی ہے۔"......1

مندرجہ ذیل شعر گل وبلبل کی انہیں علامتوں کا اظہار ہے جن کا سرسری مطالعہ ہمارے ذہن کو اس عہد کے سیاسی بکھراؤ کی جانب منتقل کر دیتا ہے۔

خندۂ گل بے نمک، فریادِ بلبل بے اثر
اس چمن سے کہہ تو جا کر کیا کریں گے یاد ہم

نادر شاہ کے حملے کے بعد دلّی کی محفلیں اجڑنے لگیں اور اکثر اہلِ فن وکمال نے یہاں سے رختِ سفر باندھا مگر اہل دل اب بھی دلّی کی گلیوں کی خاک چھاننے کو محلوں کی رونقوں اور آسائشوں سے بہتر سمجھتے تھے۔ البتہ یہ ضرور ہوا کہ وہ پہلی سی رنگین مجلسیں اور چہلیں نہ رہیں۔ تباہی و بربادی کے دلدوز مناظر نے انسان کو مجبور کر دیا کہ وہ حالات سے منہ چھپا کر خود کو تصوّف کی آغوش میں ڈال دے اور یوں دلّی کی شاعری پر تصوّف کا رنگ غالب آنے لگا مگر اس کے ساتھ ہی شعوری یا لاشعوری طور پر شعرا اس دور کے حالات سے بھی صرفِ نظر نہ کر سکے۔

دردؔ کا شمار اردو کے صوفی شعرا میں ہوتا ہے۔ دلّی جب اجڑنے لگی تو ایک ایک کر کے اہل فن نے اپنا رختِ سفر باندھا اور یہاں سے کوچ کر گئے۔ مگر دلّی کے کوچوں نے دردؔ کا

1۔ شاعری اور شاعری کی تنقید ص92

دامن نہ چھوڑا وہ اپنی مسند تصوف پر قانع وصابر اسی جگہ موجود رہے مگر اپنی روح کو تباہی و بربادی کے اس دردناک منظر سے محفوظ نہ رکھ سکے باوجود کہ صبر وتوکل صوفیہ کی پونجی ہے ان کے قلم سے بے اختیار ایسے اشعار نکل گئے۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

دل زمانے کے ہاتھ سے سالم
کوئی ہوگا جو رہ گیا ہوگیا

کچھ دل ہی باغ میں نہیں تنہا شکستہ دل
ہر غنچہ دیکھتا ہوں تو ہے گا شکستہ دل

ان اشعار سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ دردؔ نے حالات کو دیکھا ہی نہیں بلکہ جھیلا بھی ہے۔ درد اور کسک کی جو لہر ان اشعار میں موجزن ہے وہ اس بات کی جانب واضح اشارہ ہے کہ عوام وخواص پر کیا قیامت گزر گئی ہے ایک ایسی قیامت جو انسان سے زندگی کی طلب چھین کر اسے مایوسی کے اندھیرے میں دھکیل دیتی ہے۔ یہاں تصوّف کا وہ دامن بھی ہاتھ سے چھوٹتا ہوا نظر آتا ہے جو انسان کو صبر وتوکل کی تلقین کرتا ہے۔ یہ محرومی و یاس جو بظاہر میر درد کی زندگی کا المیہ معلوم ہوتا ہے حقیقتاً اس عہد کا کم وبیش ہر شخص اس سے دوچار نظر آتا ہے۔

میر تقی میرؔ بھی اس پُر آشوب دور کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے تھے۔ درد کی طرح ان کے پاس تصوّف کا سہارا نہ تھا مگر غمِ ذات ضرور تھا جسے انہوں نے غمِ زمانہ کے ساتھ شامل کر کے آفاقی بنا دیا۔ میر کی شاعری کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ وہ سادگی اور واقعیت کا مرقع ہے مگر اس سادگی میں معنویت کی جو دبیز تہیں ہیں، جو رمزیاتی انداز ہے اس کا اعتراف تقریباً ہر نقاد نے کیا ہے۔

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

بظاہر کلی اور تبسم کے حوالے سے زندگی کی فناپذیری کی جانب اشارہ کیا گیا ہے۔ لیکن فناپذیری کا یہ احساس ایک خوشگوار اور ہلکے پھلکے ماحول کی پیداوار تو نہیں ہوسکتا۔ یہ بات تو لہو کے سمندر سے گزر کر ہی زبان تک آسکتی ہے یہ فناپذیری علامت ہے ایک اجڑے دل اور اجڑے شہر کے مکینوں کی، یاسیت اور حرماں نصیبی کی، موت کے آغوش میں سکڑی سمٹی زندگی اور سماج کی، جس میں بے یقینی اور انتشار کے سوا کچھ بھی باقی نہیں رہا تھا۔ اسی طرح مندرجہ ذیل اشعار میں دل، شہر اور نگر کے حوالے سے دردِ دل کو شعری پیکر عطا کئے گئے ہیں۔ ؎

آباد جس کو میں نے دیکھا تھا ایک مدّت
اس دل کی مملکت کو اب میں خراب دیکھا

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کے

غالباً انہی اشعار کی روشنی میں محمد حسین آزاد نے میر کی غزلوں کو ''دلی اور دل کے مرثیے'' کہا تھا۔ یہ اشعار وہ ہیں جن کا اطلاق ذاتی و آفاقی دونوں حالتوں پر ہوتا ہے لیکن کہیں کہیں براہ راست انداز بھی ملتا ہے اگرچہ زبان اشاراتی ہے مگر قاری کا ذہن فوراً حقیقی معنوں کی جانب منتقل ہوجاتا ہے۔ یہ اشارات سراسر فارسی سے مستعار لئے گئے ہیں مگر ہندستانی تناظر میں یہ ایک وسیع تر دنیا کا منظرنامہ پیش کرتے ہیں۔

منعم کے پاس قاقم و سنجاب ہے تو کیا
اس رند کی بھی رات کٹی جو کہ عور تھا
منعم نے بنا ظلم کی رکھ گھر تو بنایا
پر آپ کوئی رات ہی مہمان رہے گا

میرؔ کی شاعری کی علامتی معنویت پر اظہار خیال کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:۔

"وہ ارادی سعی سے تجربے کو علامتی نہیں بناتے بلکہ تجربہ ھی علامتی ھوتا ھے جو لسانی نظام کو بھی علامتی رنگ عطا کرتا ھے۔ اِس طرح سے شعر کی علامتیت یا معین معنی کی پابند نہیں رہتی جس طرح سے ریاضی یا مذھب کی ھوتی ھے عیسائیت میں صلیب کے معنی متعین ھیں اس کے برعکس شعری علامت شاعر کے ذاتی تجربوں کی لفظی تجسیم ھے جو حد درجہ ارتکاز رکھتی ھے یہ اس کے داخلی وجود کے اسرار سربستہ کا انکشاف ھے اس لئے اس کے معنی مختلف اور تغیر پذیر ھیں اور میرؔ اس سے آشنا ھیں۔"......1

آگے چل کر لکھتے ہیں:۔

"میرؔ اپنے ھر سخن کو رمز قرار دیتے ھیں سخن کی رمزیت اس وقت ممکن الواقع ھوجاتی ھے جب شاعر بے رنگ اور محدود خارجیت سے مکمل انحراف کرکے تخئیل کی بیکراں اور طلسمی دنیا میں خود ایک علامتی

1- کارگہہ شیشہ گری ص 175

کردار بن جاتا ھے اور اس کی ہر بات علامت ہو جاتی ہے۔“.......1

مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بظاہر عام فہم اور سہل الفاظ بھی ان کے یہاں ایک خاص معنویت اور پیچیدگی اور گہرائی لئے ہوئے ہیں مثلاً آئینہ، تجسّس اور استعجاب کی علامت ہے۔ لہو ٹپکنا دکھ اور کرب کی علامت ہے۔ قفس اور دیوار، روایتی بندشوں اور گھٹن کا مظہر ہیں۔ آوارگی، طلب، تجسّس، نامرادی لا حاصلی کی عکاسی کرتی ہیں اسی طرح کے اور بہت سے الفاظ مثلاً شمع، کھنڈر، شعلہ آفتاب، جرس، زنجیر، گرانی، آتش نفسی وغیرہ بہ حیثیت مجموعی ایک علامتی نظام مرتب کرتے ہیں جو میؔر کی شخصیت کی تہہ داری کا آئینہ دار ہے۔

صرف میؔر اور دردؔ پر ہی کیا موقوف، اس عہد کے تقریباً ہر شاعر نے ان جلتے ہوئے حالات کی لپٹوں سے اپنے احساس کو روشن کیا۔ ان روز و شب کو دیکھا اور خون کے آنسو بہائے اور اپنے اپنے انداز سے ان محسوسات کو مجسّم کیا۔

نہ دل بھرا ہے نہ نم رہا ہے آنکھوں میں
کبھی جو روئے تھے خوں جم رہا ہے آنکھوں میں (قائمؔ چاندپوری)

دام و قفس سے چھوٹ کے پہنچے جو باغ تک
دیکھا تو اس زمیں پہ چمن کا نشاں نہ تھا (انعام اللہ یقیںؔ)

ڈروں میں کس لئے رنجش سے پیار میں کیا تھا
کیوں اب خزاں کو میں روؤں بہار میں کیا تھا (ممتازؔ)

1۔ کارگہہ شیشہ گری ص172

حصّہ ب

عہدِ جدید

میرؔ سے مومنؔ تک اور اس کے بعد بھی گردش زمانہ اسی طرح چلتی رہی۔ دلّی اور اس کے بعد لکھنؤ کی محفلیں اور گہما گہمی آہستہ آہستہ آہ و فغاں میں بدلنے لگیں اور مغل سلطنت سمٹ سمٹا کر قلعۂ معلّیٰ تک محدود رہ گئی مگر اس مٹی ہوئی تہذیب کی راکھ تلے کوئی چنگاری تھی جو اب تک دھیرے دھیرے سلگ رہی تھی۔ ۱۸۵۷ء میں اس کو ہوا ملی اور یہ بھڑک کر شعلہ بن گئی ہندوستان میں پہلی بار انگریزی حکومت کے خلاف بغاوت بھڑک اٹھی۔ سیاسی سماجی تبدیلی کے ساتھ ساتھ ادبی سطح پر اس کا خاطر خواہ اثر ہوا۔ ہندو مسلمانوں کو احساس کمتری اور ذات کے اندھے کنویں سے نکال کر علم کی روشنی اور بدلتے ہوئے سماجی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لئے ملک بھر میں کئی تحریکات وجود میں آئیں۔ اخبارات ورسائل کا دور دورہ ہوا نظم ونثر میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا چونکہ ہمارا مقصد یہاں صرف شاعری سے بحث کرنا ہے لہذا باقی موضوعات سے صرفِ نظر کرتے ہوئے اردو شاعری کے بدلتے ہوئے رجحانات پر توجہ دی جائے گی۔

جیسا کہ پچھلے صفحات میں ذکر کیا جا چکا ہے کہ اردو شاعری بالخصوص غزل، فارسی سے مستعار تھی نیز اس کی زبان، صنائع لفظی ومعنوی، ماحول اور تہذیب اس رنگ میں رنگی ہوئی تھی جو بدلتے ہوئے سماجی تقاضوں کا ساتھ بہت دور تک نہیں دے سکتی تھی لہذا اس میں ترمیم وتوسیع کی ضرورت تھی۔ اس بات کے مدنظر ۱۸۶۵ء میں انجمنِ پنجاب وجود میں آئی

انجمنِ پنجاب کے قیام کی اہمیت واضح کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:۔

"انجمنِ پنجاب کی اھمیت اس اعتبار سے بھی اھم ھے کہ اس انجمن نے اردو شاعری کے روایتی اور بے جان طرزِ احساس کے میکانکی سانچوں اور اسلوب سے بغاوت کر کے نئے فکر اور احساس کی بنیاد ڈالی اس انجمن نے داخلی فکر اور احساس کے مقابلے میں خارجیت کے پھیلے ھوئے سلسلوں سے شعری ادراك حاصل کرنے کی طرف توجہ دلائی۔".......1

اور یوں انجمنِ پنجاب کے مشاعروں میں کلاسیکی شاعری سے ایک فطری جذبہ شعرا کے دل میں پیدا ہونے لگا اور رفتہ رفتہ ایک تحریک کی صورت اختیار کر گیا۔ انجمن پنجاب کے مشاعروں سے متاثر ہو کر سر سید نے بھی اپنے عہد کی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

"فن شاعری جیسا ھمارے زمانے میں خراب اور ناقص ھے اس سے زیادہ کوئی چیز بری نہ ھو گی۔ مضمون تو بجز عاشقانہ کے اور کچھ نھیں ھے وہ بھی نیك جذبات انسانی کو ظاھر نھیں کرتا بلکہ ان جذبات کی طرف اشارہ کرتا ھے جو ضد حقیقی تھذیب و اخلاق کے ھیں خیال بندی کا طریقہ اور تشبیھہ واستعارہ کا قاعدہ ایسا خراب اور ناقص پڑ گیا ھے جس سے ایك تعجب تو طبیعت پر آتا ھے مگر اس کا اثر مطلق دل پر، خصلت میں یا اس انسانی جذبے میں جس سے وہ متعلق ھے، کچھ بھی نھیں ھوتا۔ شاعروں کو یہ خیال ھی نھیں ھے کہ فطری جزبات اور ان کی قدرتی تحریك اور ان کی

1۔ جدید اردو شاعری ص84

جبلّی حالت کا کسی پیرایہ یا کنایہ یا تشبیھہ و استعارے
میں بیان کرنا کیا کچھ اثر کرتا ھے۔“......1

مندرجہ بالا اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سرسید کا نظریۂ شعر اسرار معنوی سادگی پر منحصر ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ سرسید نے جس تعلیمی تحریک کا آغاز کیا تھا وہ پوری کائنات کو عقل کی کسوٹی پر پرکھنے کی حامی تھی اور ہر چیز کا ایک منطقی استدلال مانگتی تھی۔ ایسے حالات میں تشبیہہ واستعارہ یا علامتوں کے دھند لکے ان کے لئے قابلِ قبول نہ تھے۔ براہِ راست انداز، سائنسی تجربات وتجزیات کی تفصیل اور سیاسیات کے پیچ وخم کے لئے مناسب ہے مگر شاعری جس کا تعلق ہی جذبات واحساسات سے ہے اس کے لئے قطعی غیر موزوں ہے۔

اس ضمن میں حالؔی کے مقدمۂ شعروشاعری کا ذکر ناگزیر ہوگا جس نے اردو شاعری کو ایک نئی راہ سے روشناس کرایا اور اس کا سہارا لے کر شاعری نے نئے رجحانات اور تبدیلیوں کی جانب قدم بڑھایا۔ حالؔی نے روایت شکنی کی جو روایت ڈالی اس نے قدیم شاعری کے بندھے ٹکے موضوعات، لفظیات اور اصطلاحات کو یکسر تبدیل کر دیا اور اس کی جگہ نئے الفاظ واصطلاحات نے لے لی۔ شاعری میں انہوں نے جس چیز پر زیادہ زور دیا وہ سادگی تھی جس کا (بجز معدودے چند شعرا) غزلیات میں فقدان تھا۔ سادگی کی تعریف کرتے ہوئے حالی لکھتے ہیں:۔

”سادگی سے صرف لفظوں کی سادگی ھی مراد نھیں
بلکہ خیالات بھی ایسے نازک اور دقیق نہ ھونے چاھئیں
جن کے سمجھنے کی عام ذھنوں میں گنجائش نہ ھو
محسوسات کے شارع عام پر چلنا بے تکلفی کے سیدھے
راستے سے ادھر ادھر نہ ھونا اور فکر کو جولانیوں سے باز
رکھنا اس کا نام سادگی ھے۔“........2

1۔ مقالاتِ سرسید ص47

2۔ مقدمۂ شعروشاعری ص150

آگے چل کر سادگی کا معیار متعین کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

"ہمارے نزدیک کلام کی سادگی کا معیار یہ ہونا چاہئے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو محاورہ اور روز مرہ کی بول چال سے قریب قریب ہوں جس قدر شعر کی ترکیب معمولی بول چال سے بعید ہو گی اسی قدر سادگی سے معطل سمجھی جائے گی۔"......1

سادگی کی تعریف اور معیار کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات ازخودواضح ہو جاتی ہے کہ ان معیارات پر علامتی غزلیں پوری نہیں اترتیں اس لئے کہ ان علامتوں کی تخلیق کا سرے سے کوئی امکان موجود ہی نہیں ہے۔ شاعری جب صرف مقصدیت کا لبادہ اوڑھ لیتی ہے تو براہ راست اندازِ سخن کی علمبردار بن جاتی ہے جیسا کہ ترقی پسندوں نے کیا جبکہ علامتی عمل میں معنویت کی حدود کا تعین ممکن نہیں۔ حالیؔ زود فہم شاعری کے قائل ہیں اور علامتی رجحان ہمیں غور و فکر کی دعوت دیتا ہے۔ اس میں ایک پوری معنوی دنیا آباد ہوتی ہے۔ جس کی تہوں تک پہنچنے کے لئے ذہن رسا کی ضرورت ہے۔ یہاں تخیل کی پرواز جتنی بلند ہو گی گہرائی اتنی ہی بڑھے گی۔ دروں بینی جس قدر زیادہ ہو گی پیچیدگی بھی اتنی زیادہ ہوتی جائے گی۔ حالیؔ کی سادگی شعور کی حدود میں محصور ہے اور علامتی شاعری کی اس معیار و حدود کو توڑ کر لاشعور کی پہنائیوں سے اپنا سلسلہ جوڑتی ہے اور یہی اس کی اصل انفرادیت کی بنیاد بنتی ہے۔ شعر کی فنی مقصدیت پر روشنی ڈالتے ہوئے یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:۔

"شعر اور خاص کو غزل کا شعر چونکہ اندرونی تجربے کا اظہار ہے اس لئے ضروری ہے کہ وہ فطرت میں کسی نہ کسی قسم کا اضافہ کرے اور اگر وہ ایسا کرنے میں

1۔ مقدمہ شعر و شاعری ص 150

قاصر رہے تو تجربے کا اچھوتا پن مشتبہ رہے گا تخلیقی
تخئیل کی بدولت غزل کے شعر میں زندگی کے تجربے
کے کسی خاص لمحے کا اظہار ضروری ہے جو شعور
اور تحت الشعور کے تانے بانے کی ملاوٹ سے بنتا ہے
زندگی کے اندرونی تجربے اور ان کی متعلقہ کیفیتوں کو
موسیقی میں سمو کر تاثر انگیز انداز میں بیان کرنا غزل
کے شعر کا مقصد ہونا چاہئے۔"........1

غزل گو شاعر کی درون بینی کے اصل عناصر تخئیل اور
جذبہ ہیں تخئیل میں یہ قوت ہے کہ وہ طلسمی یا غیر
مرئی حقائق کو یا یوں کہئے کہ ان حقائق کو جو اس
کی کوتاہی اور نارسائی کی وجہ سے پوری طرح
محسوس نہیں ہوتے جیتی جاگتی شکل میں ہمارے
سامنے لے آئے تخئیل ایک نہایت ہی لطیف نازک اور
پیچیدہ حقیقت ہے اور وہ ایسے اسباب پر منحصر ہوتا
ہے جن پر عقل کو قابو نہیں ہوتا۔ اس کی تخلیق اور
اختراعی قوت معمولی اور ظاہری واقعات میں ایسے ایسے
نقطے اور باریکیاں تلاش کرلیتی ہیں کہ عقل حیران اور
ششدر رہ جاتی ہے۔"......2

حالی کے نظریہ شاعری میں تخئیل اور جذبے کی ہم آہنگی سے پیدا ہونے والی تہہ داری کے لئے کوئی گنجائش نہیں بلکہ وہ شاعری کو ایک ایسا تصدیق نامہ بنا کر پیش کرنا چاہتے ہیں جو کسی واقعہ کے وقوع پذیر ہونے پر دلالت کرتا۔ ہو ظاہر ہے کہ علامتی شاعری اس راہ پر ایک

1- اردو غزل ص16
2- ایضاً ص16

قدم بھی نہیں چل سکتی دراصل حالی جس عہد کی پیداوار ہیں وہ الفاظ کی خارجی شکل پر مکمل انحصار کرتا تھا اور پھر سیاسی وسماجی اعتبار سے بھی یہ دور تبدیلیوں کا دور ہے۔ جہاں ہر چیز کا پرانا لبادہ اتار کر اسے نیا پیرہن عطا کیا جارہا ہے۔ معاشرہ کی اصلاح پر زور دیا جارہا ہے اپنے ذات کے حصار کو توڑ کر اپنے اردگرد کی دنیا میں آنے والے انقلابات اور ان سے استفادے کی تلقین وترغیب دی جارہی ہے۔ ان حالات میں غزل جو فارسی سے مستعار ہے۔ جس کا لب ولہجہ تلمیحات اور ماحول سبھی کچھ فارسی کی بنیاد پر کھڑے ہیں جو عہد رفتہ کی نشانی کی حیثیت سے زندہ رہ گئی ہے وہ ابھی تک اپنے ماحول کو سینے سے لگائے بیٹھی ہے یہاں قدیم موضوعات اور انداز وفکر کام کر رہا ہے جو ہمارا صدیوں کا ورثہ ہے غزل کی اس روش کا ذکر کرتے ہوئے تبسم کاشمیری لکھتے ہیں:۔

"اردو غزل کی علامت میں ساقی، میخانہ، ساغر، مے اور مے نوشی کی علامتیں بکثرت استعمال ہوتی ہیں ان کے معنوی رشتے صدیوں کی روایات سے مرتّب ہوتے ہیں۔ روایت کے بے جان تصوّر نے ان علامتوں کو محض نشان بنا دیا ہے۔ علامتی تخلیق کی توانائی اس کی غیر وضاحتی حوالے میں منحصر ہے۔ علامت معنویت مفہوم کے نامعلوم رابطے اختیار کرتی ہے مگر غزل کی علامتیں غیر معلوم فکر اور محسوسات و اشارات کا سلسلہ نہیں رکھتیں ان میں معنوی رابطے بالعموم میکانکی طور پر نظر آتے ہیں۔ عمومیت کے بے جان تصور میں ان علامتوں نے ایک کا ایک سے رشتہ کا مسئلہ پیدا کر دیا ان کے موضوع معروض اور تصوّرات لگے

بندھے تلامذات سے بنتے ہیں تلامزاتی کیفیات کی
محدود رشتے ان علامات کو نشانات بنا دیتے ہیں شعری
عبارت میں ان علامتوں کی حیثیت سے انکار نہیں
کیونکہ ان کا آغاز علامت کے فنّی منصب کو پورا کرتا
ہے۔ اس وقت ان کی معنویت واضح نہ ہوسکتی تھی
مگر جب روایت کو مقدس سمجھ کر بعد میں آنے والے
فنکاروں نے اپنایا تو رفتہ رفتہ یہ علامتیں نشانات بنتی
چلی گئیں اگر ان علامتوں میں معنویت کی نوعیت
کچھ بدلی بھی ہے تو اس میں صدیوں کا عمل صرف
ہوا ہے۔"........ 1

حالؔی کی تنقید دراصل اس شاعرانہ روایت پرستی پر ایک وار بھی تھا اور عصری ماحول سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش بھی۔ خود حالؔی کی اپنی غزلیات نہایت ہی سادہ صاف اور غیر ضروری تشبیہات واستعارات سے پاک تھیں۔

غالبؔ کے یہاں اگرچہ لفظیات عصری ہی سہی مگر ان کی فکر نے ان لفظیات کی معنویت کو جو گہرائی بخشی وہ غالبؔ کا ہی حصہ ہے۔ خود غالبؔ نے اپنے بارے میں کہا ہے اور بجا کہا ہے۔

گنجینہ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

غالبؔ نے لفظوں کے استعمال میں جس فنکارانہ مہارت کا اظہار کیا ہے وہ ان کے ہم عصروں کو نصیب نہ ہوسکی۔ لفظیات اگرچہ وہی ہیں مگر معنوی اعتبار سے بدلتے ہوئے سماج کے تناظر اور سیاسی وسماجی حالات کے پیش نظر ان میں کافی حد تک تبدیلی رونما ہونے لگی مثلاً جب غالب یہ کہتے ہیں۔

1۔ جدید اردو شاعری میں علامت نگاری ص 81

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

تو یہاں شعر کا ہر لفظ ایک مخصوص معنی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ جہاں بہادر شاہ ظفر کی تخت نشینی مغلیہ تاریخ کا تاریک ترین باب ہے۔ مغل بادشاہوں کی کمزوری اور عیاشیوں کے کالے سایے، امرا و عوام کی قسمتوں کو اندھیرے غار میں دھکیل رہے ہیں اور بہادر شاہ ظفر اسی ماحول کی پیداوار ہیں۔ ان تمام حقائق کو مدنظر رکھ کر پہلے مصرعے میں صحبتِ شب کی جلی ہوئی شمع کی اداسی خود آخری مغل تاجدار کی زندگی پر دلالت کرتی ہے۔ اسی طرح ''شب'' صرف اندھیرے کی علامت نہیں بلکہ مایوسی، ہجر، گناہ اور تڑپ کی علامت بھی ہے۔ شمع کی روشنی اندھیروں کے خاتمے کی ضامن ہے مگر جو شمع رات بھر جل کر اپنی آخری سانسیں پوری کر رہی ہے وہ کسی کی زندگی میں اجالا نہیں کر سکتی ایک ستر سالہ بوڑھا شہنشاہ جس کے پاس نہ جسمانی طاقت ہے، نہ اختیار، نہ فوج، نہ خزانہ وہ کسی کی امید گاہ کیسے ہو سکتا ہے یعنی وہی شمع جو کسی کے لئے امید کی کرن ہو سکتی ہے اپنی خموش زبان سے اپنی ناکامی و مایوسی کی داستان کہہ رہی ہے غالباً اسی لئے یوسف حسین خاں نے غزل کی بدلتی ہوئی علامتوں کی بدلتی ہوئی توجیہوں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:۔

"غزل کا آرٹ بھی سکونی آرٹ نہیں ھے کہ جہاں تھا وھیں رھے زندگی کی طرح وہ بھی حرکت ونمو میں رچا ہوا ھے اسی واسطے اس کی معنی آفرینی کی کوئی حد نہیں جب احساس وتخئیل متاثر ھوں گے تو غزل کے محرک بھی بدلیں گے اور اس کی علامتوں کی توجیہ بھی بدلے گی اسی طرح نئی نئی خیالی اور جذباتی حقیقتوں کی باز آفرینی کا سلسلہ جاری رہے گا گذشتہ دو سو سال کا تجربہ ھمیں بتاتا ھے کہ غزل کے بظاھر بندھے

ٹکے علامتی لفظوں اور اشاروں میں معنی کی کس قدر وسعتیں پنہاں ہیں ان کی دائمی جذباتی صداقتیں ہر زمانے کے معنی اور لطف کے نئے نئے پہلو ہمارے سامنے پیش کرتی رہی۔"......1

تو گویا وہی لفظ جواب تک ایک معاشرے کی بو باس کی علامت تھا حالات کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اپنی جہت تبدیل کر کے ایک معنوی پیکر میں ڈھل گیا۔ رات جو غالبؔ سے چند عرصے قبل عاشق کی شب ہجر کی کیفیت قلبی کی علامت تھی غالب تک پہنچتے پہنچتے ایک مخصوص سیاسی حالت اور لاچار بادشاہ کی بے چارگی اور مایوسی کا مظہر بن گئی۔

فارسی کلاسیکی شاعری میں صنم یا بت کا استعمال عام طور پر ہمیشہ ہی معشوق کے لئے ہوتا ہے اور اس رعایت سے ہوتا ہے کہ معشوق چونکہ سنگ دل ہے اس پر عاشق کی محبت کا اثر نہیں ہوتا اس کے پاس جذبات واحساسات اور ہمدردی نہیں ہوتی لہذا اس کی مثال اس پتھر کی سی ہے جس کی پرستش ایک سعئی لاحاصل کے سوا کچھ بھی نہیں۔ میرؔ کا عہد چونکہ ظاہری چمک دمک کا دور تھا اسی لئے عشق ومحبت کی رنگین داستانیں گلی کوچوں میں بکھری پڑی تھیں لہذا اس عہد کے شعرانے جو شعر کہے ان میں بت کا استعمال صرف اور صرف محبوب یا معشوق کے لئے کیا گیا مگر اب ذرا غالبؔ کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے جس میں بت شکنی کی ترکیب استعمال کی گئی۔

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگ گراں اور

یہاں بت سے مراد، معاشرتی رسم ورواج بھی لئے جاسکتے ہیں، فرسودہ شعری روایتیں بھی لی جاسکتی ہیں اور حکومت وقت بھی۔ ہر وہ شخص جو صدیوں کے بنے بنائے سانچوں کو توڑنے کی کوشش کرے گا اسے سماج کی مخالفت کا سامنا کرنا ہی پڑے گا۔ ''ہر چند'' پرزور عزم مصمم کا غماز ہے دوسرا مصرعہ دیکھئے۔

1۔ اردو غزل ص 3-2

ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور

''ہم ہیں'' گویا اپنی ذات کی اہمیت کا احساس شاعر پر پوری طرح حاوی ہے پھر غالبؔ کو تو یوں بھی اپنی انا کا احساس تھا ''ہم ہیں'' میں ان کی ساری نفسیات سمٹ کر آگئی ہے جو ان کی ذاتی زندگی، خود پسندی، مشکل پسندی کی جانب اشارہ کرتی ہے۔

سیاسی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ۱۸۵۷ء کا انقلاب ہر چند کہ ناکام رہا لیکن اس نے ہندستانیوں کے دلوں میں آزادی کا شعلہ پیدا کیا۔ انہیں اس بات کا احساس دلایا کہ اپنی حیثیت منوانے اور کھوئی ہوئی آزادی کو حاصل کرنے کے لئے انہیں قدم قدم پر نئے مصائب کا سامنا کرنا پڑے گا۔ بارہا شکست کے مرحلے سے گزرنا پڑے گا اور منزل حاصل کرنے کے لیے راستے کے پتھروں کو ہٹانا ہی ہوگا کیونکہ بے حس وحرکت انسان کو اپنی زنجیروں کا احساس نہیں ہوتا۔ سنگِ گراں ان ہی لوگوں کے لئے ہے جو ان سے ٹکرانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ زندگی چونکہ ہر لمحہ ایک نئی شان میں جلوہ گر ہوتی ہے اور مسلسل سفر میں ہے لہٰذا اس میں رونما ہونے والے تغیرات کا اظہار فرسودہ الفاظ کے استعمال کے ساتھ ساتھ اتنی شدّت سے نہیں کیا جا سکتا مگر غالبؔ نے پرانے لفظوں کے استعمال میں جس جدّت اور سلیقے سے کام لیا ہے وہ نہ صرف قابل تحسین ہے بلکہ متذکرہ بالا رائے کو یک قلم رد کئے جانے کے لئے کافی ہے۔ غالبؔ کی شاعرانہ معنویت پر بحث کرتے ہوئے آل احمد سرور لکھتے ہیں:۔

> ''ہر دور کی عام بصیرت محدود ہوتی ہے سماج کا بڑا حصّہ اپنی حالت پر قائم رہنے کی کوشش کرتا ہے اور ایک چھوٹا اور بیدار حصّہ اسے بدلنے کی یا اس کے قصر وایوان کے رخنے دکھانے کی۔ یہ بیدار حصّہ اپنی بستی

میں اجنبی بن جاتا ھے یہ اپنے آپ کو تنہا محسوس کرتا
ھے اس کی بات لوگ یا تو سمجھنا نہیں چاھتے یا
محسوس کرنے سے انکار کر دیتے ھیں کیونکہ یہ مانوس
جلوؤں کے طلسم توڑتا ھے دیوتاؤں کے مٹی کے پاؤں
دکھاتا ھے۔ تاج وتخت کے پستی اور بوریا کے فرش کی
عظمت واضح کرتا ھے......یہ بھلاتا نہیں چونکاتا ھے
سکون کے بجائے خلش و اضطراب پیدا کرتا ھے قدرتی
طور پر اس کی بات لوگوں کو مشکل معلوم ہوتی
ھے۔"......1

اور غالبؔ اسی چھوٹے بیدار طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں جسے سماج سے وہ قدر منزلت حاصل نہیں جس کے وہ مستحق ہیں۔ غالبؔ کے کلام کی معنویت اور گہرائی کو سمجھنے کے لئے یوں تو ان کے دیوان سے بے شمار اشعار مثال کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں لیکن تنگئ باب کو مدِ نظر رکھتے ہوئے صرف چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہر آرزو
توڑا جو تونے آئینہ تمثال دار تھا

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگئ چشمِ حسود تھا

---

۱ مسرت سے بصیرت تک ص125

گلشن میں اہتمام برنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقہ بیرونِ در ہے آج

غالبؔ کے بعد جس شاعر کا نام علامتوں کے ضمن میں سرسری طور پر لیا جا سکتا ہے وہ اکبرالہ آبادی ہیں باوجود یہ کہ ان کی شاعری کا غالب حصہ طنز و ظرافت سے پُر ہے۔ مگر اس طنز و ظرافت کے پردے میں وہ معمولی الفاظ کا سہارا لے کر اپنی بات قاری یا سامع تک اس طرح پہنچاتے ہیں کہ ذہن پر فکر کے در بھی کھل جائیں اور بات بھی گراں نہ گزرے۔ الفاظ کے علامتی استعمال میں اکبرؔ غالبؔ کے برابر نہ سہی مگر بہر حال اہمیت کے حامل ہیں۔

اکبرؔ کا دور سیاسی و سماجی اعتبار سے انگریزی حکومت ہی نہیں بلکہ انگریزی تہذیب کے عروج کا بھی دور تھا۔ دوسری جانب ہندستان میں سماجی سطح پر اصلاحات اور خرابات ساتھ ساتھ جاری تھیں۔ سرسید ہندستانی مسلمانوں کو تعلیمی اعتبار سے دوسرے ہندستانیوں کے برابر لانے کی کوشش کر رہے تھے۔ تعلیم نسواں پر بھی کافی توجہ دی جا رہی تھی نیز سیاسی سطح پر جدوجہدِ آزادی اپنے عروج پر تھی۔ اکبرؔ چونکہ بنیادی طور پر مذہب پرست اور روایتی انسان تھے اور اس کے ساتھ ہی ملک و تہذیب کے لئے محبت کا جذبہ بھی ان کے دل میں موجزن تھا لہٰذا وہ مصلحین سے جدا انداز میں ہندستان میں ہونے والی ان تبدیلیوں کا جائزہ لے رہے تھے مگر ان کے مطابق یہ تبدیلیاں خوش آئند نہیں تھیں۔ مادّی ترقی جتنی تیزی سے ہندستان کو دوسرے ممالک کے روبرو لانے میں معاون ثابت ہو رہی تھی اسی تیزی سے سماج، روحانیت اور دین سے دور ہو کر لادینیت کی جانب دوڑ رہا تھا۔ تعلیم نسواں جہاں ایک طرف عورتوں کو علم کی روشنی بخش رہی تھی دوسری جانب ان سے مشرقیت اور حیا کا زیور چھینتی جا رہی تھی لہٰذا ان کے یہاں جدید عورت کی علامت کے روپ میں ایک ایسی عورت سامنے آتی ہے جو مشرقیت سے بتدریج دور ہوتی جا رہی ہے۔ نئی تعلیم و تہذیب کی چکا چوند میں وہ نہ صرف دین سے بلکہ اپنے ماضی کی تابندہ روایات اور عصمت و حیا کے مشرقی تصورات سے

آگے نکل کر مغربی تصوّرات آزادیٔ نسواں کو اپنا رہی ہے جہاں مذہب کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔

قصۂ منصور کو سن کر یہ بولی شوخ مس
کیسا احمق لوگ تھا پاگل کو پھانسی کیوں دیا

وہ مس بولی میں کرتی آپ کا ذکر اپنے فادر سے
مگر آپ اللہ اللہ کرتا ہے پاگل کا مافک ہے

کھول کر در کو کہا اس بت اسکولی نے
جب نقاب اٹھ ہی گئی آگے سے چلمن بھی سہی

کالج کا تصوّر اکبر کے یہاں ایک ایسے ادارے کا تصور ہے جو نئی نسل کی روایات، اس کا ماضی، اس کا مذہب، رشتے سب ہی کچھ چھین رہا ہے۔ اس کا ذہن مغربی تعلیم کے اثر سے مغربی تصورات وتہذیب کی تقلید کی طرف مائل ہو رہا ہے۔ اس مذہبی تعلیم کی جانب سے متنفر ہو رہا ہے گویا نئی تعلیم ہندستانی نوجوانوں کو مادی ترقی سے ہمکنار تو کر رہی ہے مگر روحانی تصورات کے محلات کو مسمار بھی کر رہی ہے اور اگر کہیں اپنی تہذیب وثقافت کے تحفظ کا احساس ہے بھی تو محض ریاکاری ہے یا اپنے اصولوں کو برقرار رکھتے ہوئے نئے سماج سے مفاہمت کی کوشش۔

نظر ان کی رہی کالج میں بس علمی فوائد پر
گرا کیں چپکے چپکے بجلیاں دینی عقائد پر

ہم تو کالج کی طرف جاتے ہیں اے مولویو
کس کو سونپیں تمہیں اللہ نگہبان رہے

مغربی ذوق بھی ہے وضع کی پابندی بھی
اونٹ پر بیٹھ کر تھیٹر کو چلے ہیں حضرت

اس طرح شیخ، سید، انجن، ریل، پائپ، ہوٹل وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو ان کے یہاں نئی تہذیب کی علامت کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں اور جن کے تئیں ان کا رویہ ہمیشہ منفی رہا ہے۔ اپنی عمر کے آخری حصے تک وہ سماج میں ہونے والی تبدیلیوں کو ذہنی طور پر قبول کر سکے۔ اکبر کی شاعرانہ علامتوں کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں:۔

"ان کی علامتیں اپنے ماحول کی دریافت ہیں انگریزی تعلیم عیسائیت، لادینی اور مجلسی آداب، طریق بود وباش کے عمومی نظام مظاہر وگ (WHIG) انداز نظر جو برطانوی حاکمانہ تصوّرات کا لازمی حصّہ تھا سائنس اور مذہب کی آویزش اور مادّی اور روحانی اقدار کا تصادم غرضیکہ وکٹورین عہد کے بعض مخصوص رجحانات اور اس سے کچھ پہلے کے فلسفیانہ افکار کی پرچھائیاں مغربی تعلیم کے ساتھ ساتھ پاک وہند پر پڑنے لگیں اس کے مقابلے میں قدیم مذہبی تصورات، قدیم فلسفیانہ انداز فکر مغل کلچر کے مجلسی آداب اور میرزا منشی ان سب کا تصادم لازمی تھا۔"......1

اسی سلسلے میں تبسم کاشمیری کا خیال ہے:۔

"اکبرؔ کی شاعری کی علامتیں سماجی وتہذیبی ردّعمل کی پیداوار ہیں سرسید احمد خاں کی تحریک نے جو ذہن تیار کیا تھا اس میں مادّیت، عقلیت،

1۔ صحیفہ نمبر 2 ص 9-8

اجتماعیت اور حقائق نگاری کے عناصر خاص طور پر
قابل ذکر ہیں اس ذہنی تحریک سے توڑ پھوڑ کی فضا
پیدا ہورہی تھی انتشار کی اس صورت میں ایک طرف
مشرق کی پرانی اقدار تھیں جو نئے سماجی رابطوں کا
ساتھ نہ دے سکتی تھیں دوسری طرف مغرب کا
سائنٹفک اندازِ نظر تھا اور مادی ترقی کا رجحان تھا
اکبرؔ طرز احساس کی نئی صورت کو اپنانے کے لئے تیار
نہ تھے۔"......1

اکبرؔ کے یہاں یہ ٹکراؤ اس لئے دکھائی دیتا ہے کہ وہ مشرقی قدیم روایات سے لپٹے رہنا چاہتے ہیں۔ اس روایتی نظام تک خود کو محدود کر لینے کے باعث وہ زندگی کے تغیر وتبدّل کے اصول سے خواہ وہ کتنا ہی سود مند کیوں نہ ہو، لاشعوری طور پر انحراف کر رہے تھے۔ وہ کسی بھی مغربی روایت کو محض اسلئے اپنانا نہیں چاہتے تھے کہ ان کے مشرقی خیالات سے متصادم ہو رہی تھیں ان کی علامتوں میں یہ تہذیبی کشمکش صاف طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔ مغربی روایات سے ان کا یہ انحراف بار بار ان کی شاعری میں جھلکتا دکھائی دے جاتا ہے۔

اکبر کے علاوہ اقبالؔ نے بھی علامت نگاری کے میدان میں کافی جدّت کا مظاہرہ کیا ہے بلکہ اس ضمن میں وہ اپنے تمام پیش روؤں پر سبقت لے گئے ہیں۔ پرانی علامات کی نئی تفہیم اور نئی علامات کی اختراع ان کے یہاں جتنی شدت سے پائی جاتی ہے ان سے پہلے کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ اسکی وجہ دراصل یہ ہے کہ ان علامات کے پیچھے ان کی خاص اسلامی فکر کام کرتی ہے وہ محض فن برائے فن کے لئے لفظوں سے نہیں کھیلتے بلکہ ایک خاص لفظ کو لیکر ان الفاظ کے سہارے اس کی تبلیغ وتشہیر کرتے ہیں اسی لئے لالہ اگر کلاسیکل

1- جدید اردو شاعری میں علامت نگاری ص 108-107

شاعروں کو جگر کا داغ لگتا ہے تو اقبال کے لئے وہ ایک ایسا محرک ثابت ہوتا ہے جسے دیکھ کر انہیں حجازی تہذیب کی نشو نما کا احساس ہوتا ہے۔

ان کی شاعری کا ابتدائی حصہ جس میں حب الوطنی کا جذبہ نمایاں ہے، اس کی علامتیں ہمیں صرف نظموں میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔غزلوں میں عموماً وہی روایتی انداز پایا جاتا ہے مثلاً واعظ کا ذکر جہاں جہاں بھی ہے وہاں قدیم شاعری کی تقلید میں اس کی مکاری اور خود غرضی کا عکس جھلکتا ہے۔ان کے نزدیک واعظ کی دین داری کا ایک منفی پہلو یہ ہے کہ وہ اپنے پند ونصائح کا نشانہ ہر اس شخص کو بناتا ہے جو اس کے معیار پر پورا نہ اترتا ہو مگر ایسا کرتے وقت اس کے دل میں ہمدردی کے بجائے نفرت ہوتی ہے حالانکہ مذہب میں نفرت کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ یہ کل کائنات اس مالک دو جہاں کے زیر سایہ ہے جس نے اس کی تخلیق کی۔ واعظ کی چالبازیوں کو وہ کبھی سیدھے سادے اور کبھی طنزیہ انداز میں پیش کرتے ہیں۔

بڑی باریک ہیں واعظ کی چالیں
لرز جاتا ہے آوازِ اذاں سے

اُمید حور نے سب کچھ سکھا رکھا ہے واعظ کو
یہ حضرت دیکھنے میں سیدھے سادے بھولے بھالے ہیں

واعظ پر ہی موقوف نہیں، کلاسیکی غزل کی لفظیات واستعارات وتشبیہات اور روایتی انداز کا اظہار بانگ درا کی اکثر غزلوں میں ملتا ہے۔اس کی متعدد وجوہات ہوسکتی ہیں جس میں داغ کا سلسلۂ تلمذ،غزلوں کے تعلق سے ابتدائی کلام اور سفر یورپ سے قبل کی ذہنی فضا وغیرہ۔اقبال کی پہلے دور کی غزلوں کے حوالے سے آل احمد سرور لکھتے ہیں:۔

”اقبال کی بانگ درا کی غزلیں غزل کی دنیا میں کوئی بلند مقام نہیں رکھتیں۔“......1

1۔ دانش ور اقبال ص342

یہ حقیقت ہے کہ اگر اقبال نے صرف یہی غزلیں کہی ہوتیں جو ''بانگ درا'' میں شامل ہیں تو بحیثیت غزل گو انہیں کوئی منفرد مقام نہیں دے سکتی تھیں۔ ان غزلوں میں سارے روایتی آداب، ردیف، قافیہ، تشبیہہ واستعارہ، موضوعات، مضامین اور انداز کی شوخی و ادائیگی کا وہی تکلف پایا جاتا ہے جو قدما کے یہاں موجود تھا۔ اگر بات زیادہ آگے بڑھانی ہو تو اسے سلسلے کی توسیع کہا جا سکتا ہے مگر جدّت کا نام دینا مشکل ہے۔ لفظیات بھی تقریبا وہی ہیں جو کثرتِ استعمال سے اپنے معنی کی وہ گرمی کھو چکی ہیں جن سے میرؔ و غالبؔ اور انشاؔ مصحفیؔ کی غزلیں عبارت تھیں مثلاً گلزار ہست و بود، ہستی ناپائیدار، ذوق دید، نقشِ کفِ پائے یار، آشیانہ، دیدۂ عبرت، پرسشِ احوال، جرمِ محبت، جنبش مژگاں، قفس، خرمن، ہم صفیر، مرغ دل، داغِ تمنا، وعدۂ حشر، دردِ فراق، دیدۂ عبرت، پابندی رسمِ فغاں، ظلمت خانہ دل وغیرہ لیکن یہ صورت حال زیادہ دن تک نہیں چل سکی جلد ہی انہوں نے اپنے فکر وفن کو ایک مخصوص جہت میں موڑ دیا جس سے اب تک اردو شاعری نابلد تھی۔ مندرجہ بالا لفظیات میں سے کچھ اقبالؔ کے بعد کے کلام میں بطور خاص بال جبریل کی غزلوں میں ایک نئی معنوی گہرائی کے ساتھ آئیں اور بہت سارے الفاظ نے علامات کی شکل اختیار کی۔ اس کے پس منظر میں اقبالؔ کے ذہن اور فکری ارتقا کی وہ داستان پوشیدہ ہے جس نے اقبالؔ کو عالمگیر حیثیت کا حامل بنایا۔

حالانکہ فلسفے کی جھلک اقبالؔ سے قبل غالب کے یہاں بھی پائی جاتی ہے لیکن یہ فلسفہ حیات اس فلسفۂ اسلامی سے بالکل مختلف ہے جسے اقبالؔ نے اپنایا۔ اس لحاظ سے وہ اپنے پیش رووں سے آگے نکل گئے ہیں کہ انہوں نے تصوف اور عشق کے مروّجہ روایتی انداز کو ایک نیا پیرہن عطا کیا اور اسے وہ بلندی اور گہرائی دی جس کی متقاضی اردو غزل تھی۔

اقبالؔ سے قبل قدما کے یہاں تصوّف اور عشق چاہے وہ حقیقی ہو یا مجازی، عملی زندگی سے فرار کا نام تھا۔ دنیا سے لاتعلق ہو کر خانقاہی زندگی کو ہی عین عبادت و بندگی سمجھنا قدما کی

روایت تھی۔ خود غالب جیسے زندہ انسان نے تصوّف کو اسی رنگ میں دیکھا یا اگر یوں کہا جائے کہ تصوّف اور عشق کا بے عمل تصوّر پیش کیا تو غلط نہ ہوگا۔ ہوسکتا ہے اس کی وجہ وہ سیاسی اور سماجی حالات ہوں جنہوں نے انسان سے زندگی اور حرکت وعمل چھین لیا۔ بہر حال اس بحث سے صرف نظر کرتے ہوئے صرف یہ کہنا مقصود ہے کہ اقبالؔ نے تصوّف اور عشق کے پیمانوں کو بدل کر اسے انسانی زندگی اور مقاصد سے قریب تر کیا۔

عشق اقبالؔ کے یہاں کائنات کی وسعتوں پر محیط ایک ایسی جاندار علامت بن کر اُبھرتا ہے جو انسان میں ذوق وشوق اور حرکت وعمل کو جنم دیتی ہے۔ ان کا عشق فنا فی اللہ نہیں بلکہ اپنی ذات کو خدائے مطلق کی ذات سے علیحدہ اشرف المخلوقات کی صف میں رکھ کر دیکھنے اور عمل کرنے کی صلاحیت بخشتا ہے۔ یہ عشق تنہائی اور دنیا سے بے زاری کا درس دیتا ہے بلکہ نتائج سے بے پرواہو کر جہدِ مسلسل کی دعوت دیتا ہے۔ کلاسیکل غزل کا عشق اس کے برعکس ایک اندھی دوڑ تھی اس کو دیوانگی تصور کیا جاتا تھا۔ سودوزیاں کے احساس کے ساتھ عقل کی بندش کو بھی لازمی تصوّر کیا جاتا تھا۔ اقبالؔ نے اس عشق کو عقل کی محدود دنیا سے نکال کر ایک عالم پر محیط کرنے کی کوشش کی جہاں عشق زندگی کی علامت ہے موت کی خواہش نہیں۔ ان کے عشق کی بیکرانی میں زمین وآسمان کی وسعتیں سمٹ آئی ہیں جو انسان کو اس کی ہستی کی اہمیت کا احساس دلاتی ہیں۔ ان کا عشق ایک ہی جست میں کائنات پر چھا جاتا ہے اور اپنے ساتھ انسان کو بھی دریائے بیکراں بنادیتا ہے۔

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھکو
یہ میری خود نگہہ داری مرا ساحل نہ بن جائے

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیرو بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوز دمبدم

گویا عشق کائنات کی تشکیل کا سرچشمہ ہے جو زندگی کو قوت نمو بخشتا ہے۔ بے رنگ اور خاموش فضاؤں کو زندگی کے رنگین نغموں سے معمور کرتا ہے۔ یہی عشق مادّی ترقّی کا محرّک بھی ہے اور روحانیت کا منتہا بھی۔ ان کے نزدیک عشق جاں گسل نہیں بلکہ دلِ زندہ کا متلاشی ہے جو محبوب کی ذات میں فنا ہونے کے بجائے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے دریا میں رہ کر قطرہ نہیں بلکہ گوہر کی حیثیت سے اپنی عظمت کو منوا سکے۔

اقبالؔ کے یہاں عشق عقل پر فوقیت رکھتا ہے کیونکہ عقل کی حدیں ہیں وہ ذہن کو اندیشہ سود وزیاں کی جانب مائل کرتی ہیں اور جب ذہن اس طرف منتقل ہو تو پھر ہزار اندیشے دل میں خوف کو جگہ دیتے ہیں جبکہ عشق بے خوف و خطر نتائج کی پروا کئے بغیر خود کو آتش تند کے سپرد کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ عقل اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہے اور اقبالؔ اس کی پاسبانی کے قائل بھی ہیں لیکن اس کے باوجود کبھی کبھی دل کو تنہا بھی دیکھنا چاہتے ہیں ان کے لئے انجام سے بے پروا ہو کر اپنی منزل کی جستجو میں بڑھتے جانا ہی عشق کا جوہر ہے۔

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لب بام ابھی

ان کی انفرادیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری کے حوالے سے قدما کے تصور عشق کے مقابلے میں ایک صحت مند عشق کا تصور پیش کیا۔ ساتھ ہی وہ تصوّف جو قدما کی شاعری کے ذریعے ہم تک پہنچا ہے اس کے مقابلے تصوف کا خالص روایتی انداز اپناتے ہوئے ایک مثبت انداز فکر پیش کیا لیکن اقبالؔ کے یہاں تصوف کے ذکر سے قبل ضروری ہے کہ مختصراً شاعری میں تصوّف کے روایتی انداز کا ذکر کیا جائے۔

قدیم تصوّف نے سماج کو جو بے عملی دی اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ لوگوں نے حصولِ دنیا کی خواہش کو ایک مذموم فعل قرار دیا جب دنیا اور اس کے مظاہر بے حقیقت ہو گئے تو اس کے ساتھ ہی انسان کی اپنی ذات بھی بے مایہ قرار پائی۔ شہری دنیا اور اس کے مظاہرے سے

بے تعلقی کا سرچشمہ تصوف تھا جو انسان کو خالق مطلق کی ذات میں فنا ہونے کی ترغیب دیتا تھا تاکہ من دیگرم تو دیگری کی کیفیت ختم ہوکر خالق مخلوق کی ذات ایک دوسرے میں ضم ہوجائے۔ یہ نظریہ جہاں ایک طرف بہ حیثیت ایک فانی ہستی کے انسان کی شخصیت وشناخت کو ختم کررہا تھا وہیں اس کا دوسرا منفی پہلو یہ تھا کہ صوفیائے کرام کے افکار کے زیر اثر انسان کو مجبور محض سمجھ لیا گیا جس کے تمام اعمال کی ڈور اس ہستی مطلق کے ہاتھ میں تھی جو اس کائنات پر جاری وساری ہے۔ اس احساس نے اسے تقدیر پر شاکر رہنا سکھایا اور جب تقدیر تدبیر پر سبقت لے گئی تو عمل کا ختم ہوجانا ایک فطری بات تھی۔ جس نے اپنی ذات کے نفی کے تصور کو جنم دیا اور انسان کو اشرف المخلوقات کے درجے سے گرا کر حیوانات عالم کے زمرے میں شامل کردیا۔

اقبالؔ کی شاعری بے عمل تصوف کے خلاف اعلان جنگ تھی جس نے فکر کے دھاروں کا رُخ موڑ دیا نظموں سے لیکر غزلوں تک اقبال کا ہر مصرعہ اس نفئ ذات کی تردید ہے۔

یقیں پیدا کر اے ناداں، یقیں سے ہاتھ آتی ہے
وہ درویشی کہ جس کے سامنے جھکتی ہے فغفوری

نفئ ذات کے ساتھ ساتھ تصوف کی ایک اصطلاح اثباتِ ذات بھی ہے لیکن اقبالؔ نے جس تصوف پر تنقید کی ہے اس میں اثباتِ ذات کا عمل مفقود ہے اس پر دنیا اور علائق دنیا سے بیزاری، فلسفہ ترک اور کسی حد تک رہبانی فکر کا غلبہ تھا۔ اقبالؔ کی نظر تصوف کے جس صحت مند رجحان پر تھی اور جسے اقبالؔ نے کبھی نہیں چھوڑا اس کا تعلق اثباتِ ذات سے تھا جہاں انسان خالق کائنات کی تخلیق ہے اور سب سے بہتر واشرف تخلیق کی حیثیت سے اپنا مستقل وجود رکھتا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں زندگی کی معراج یہ نہیں کہ ذات خداوندی (کل) سے انسان (جزو) کا وصل ہوجائے بلکہ وہ تو اس کی نوازشوں سے فیض یاب ہونا چاہتے تھے اور ساتھ ہی اپنے جیسے لوگوں کو مزید مستفیض کرنا چاہتے تھے اسی لئے اقبالؔ کو ایسے کردار پسند

آتے ہیں جن کے یہاں اپنی ہستی کے اعتراف و عرفان اور اس کی اہمیت کا احساس ہے۔

متاع بے بہا ہے درد سوزِ آرزو مندی
مقام بندگی لے کر نہ لوں شان خداوندی

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب میر اانتظار کر

اور اس مقام تک پہنچنے کے لئے اپنی خودی کا استحکام پہلی شرط ہے۔ خودی کی تکمیل کی کوشش اقبالؔ کے فلسفہ خودی کے نام سے زبان زدِ خاص و عام ہے جس کی تفسیر کے لئے انہوں نے بہت سی علامات کا سہارا لیا اقبالؔ کے نظریہ تصوف و خودی پر بحث کرتے ہوئے یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:۔

"اقبالؔ کے نزدیک خودی اور زندگی مترادف ھیں۔ خودی ذوق تسخیر بھی ھے اور ذوقِ خود آگھی بھی، یھی ذوقِ طلب کی محرك بھی ھے اسی لئے اس کا اثبات واحترام ضروری ھے اس کے برخلاف صوفی کھتا ھے که خودی کا احساس وجود کو اپنے اصلی یعنی ذات واجب میں جذب ھونے سے روکتا ھے اسی لئے اسے مٹا دینا چاھئے انسان کا منتھائے مقصود یه ھے که وہ حیاتِ کلی میں جذب ھوجائے جیسے قطرے میں دریا جذب ھو جاتا ھے۔ قطرہ اور دریا کی تشبیھه سے سارا متصوفانه ادب بھرا پڑا ھے یھی ترك خودی ھے جس کی اقبالؔ نے مخالفت کی ھے وہ ذاتِ واجب میں جذب ھونے کے

بجائے اس کو اپنے اندر جذب کرلینا چاہتا ہے تاکہ اس
کا قرب واتصال ہو۔"......1

جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے کہ اقبالؔ سے قبل لفظ ،خودی، کے معنی اپنے آپ کو فنا کر دینا تھا۔قدیم حکماء اور یونانی فلاسفروں کے نظریات سے متاثر ہوکر کائنات کو ایک وہم یا فریب نظر سمجھ لیا گیا تھا اقبالؔ سے پہلے میرؔ و دردؔ یہاں تک کہ غالبؔ کے یہاں اس نظریے سے متعلق بہت سے اشعار بطور مثال پیش کئے جاسکتے ہیں۔ظاہر ہے کہ جب دنیا محض نظر کا دھوکا ہوتو اپنی زندگی میں دلچسپی خود بخود ختم ہوجاتی ہے۔کلاسیکل غزل میں زندگی کو خواب، وہم اور سراب جیسی چیزوں سے مشابہ قرار دیا گیا اور خواب کیونکہ حقیقت کی ضد ہیں اس لئے ان کی تعبیر کے لئے جدوجہد اور کوشش کو ایک لایعنی عمل سے تعبیر کیا گیا۔ہندستان میں اس فلسفے کے مقبول عام ہونے کی ایک وجہ مغل سلطنت کے زوال کے ساتھ آنے والی عام معاشی وسیاسی ابتری تھی جس نے عوام کے دل ودماغ کو اتنا متاثر کیا کہ زندگی کی مثبت اقدار سے ان کا یقین اٹھنے لگا دوسری جانب فارسی شاعری کی تقلید بھی اردو شاعری میں اس فلسفے کے داخل ہونے میں معاون ثابت ہوئی۔مغلوں کے زوال کی وجہ بھی ان کا آپسی انتشار اور بے عملی تھی۔جو بعد میں اس قوم میں اور تیزی سے سرایت کرگئی۔اپنے حالات پر نظر ثانی کرنے کے بجائے لوگوں نے روایتی تصوف میں پناہ ڈھونڈی۔اس بے عملی نے انہیں کوشش وعمل سے فرار کا بہترین موقعہ فراہم کیا۔کلاسیکی غزل کے متصوفانہ اشعار میں اسی لئے زندگی کو حقارت کی نگاہ سے دیکھا گیا اور موت کی خواہش کا اظہار کیا گیا اور عملی زندگی سے کنارہ کشی اختیار کر کے خانقاہی زندگی میں پناہ ڈھونڈی گئی بے عملی اور سکون کو ہی عین زندگی تصور کیا گیا اور اس کا نتیجہ مسلمانوں کی سیاسی، اخلاقی، معاشرتی گراوٹ کی شکل میں سامنے آیا۔

اقبالؔ سے قبل حالیؔ اور اکبرؔ بھی مسلمانوں کے زوال کو محسوس کر چکے تھے اور اپنے اپنے

1۔ روح اقبال ص 143

انداز سے اس قوم میں از سر نو زندگی کے آثار پیدا کرنے کی کوشش کر رہے تھے مگر اقبالؔ نے ان لوگوں سے مختلف انداز میں اپنا کام کیا۔ انہوں نے سب سے پہلے ان اسباب کو تلاش کرنے کی کوشش کی جو زوال کی وجہ تھے اور اس کے نتیجے میں وہ باتیں سامنے آئیں جن کا ذکر ابھی اوپر سامنے کیا جا چکا ہے۔ انہوں نے سب سے پہلے مسلمانوں کو بے عملی کے اس فلسفے سے نجات دلانے کی کوشش کی اور ان کے اندر اپنے وجود کا احساس جگایا۔ وجود کے اس اثبات کو انہوں نے 'خودی' کا نام دیا۔

اقبالؔ کے نزدیک ''خودی'' غرور و تکبر نہیں بلکہ احساسِ خودداری، اپنی ذات کا عرفان اور اس عرفان کے ساتھ اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر تسخیر و تعمیر ہے تاکہ ایک آئیڈیل سماج وجود میں آسکے اس لفظ 'خودی' میں حرکت و عمل اور توانائی ہے۔ جو قومیں اپنی خودی کا تحفظ کرتی ہیں وہ ترقی کی منزلیں طے کرتی ہیں گویا روز ازل سے اب تک اس کائنات میں خودی کی کارفرمائیاں نظر آتی ہیں جن کا ذکر اقبالؔ کے یہاں مختلف انداز میں ہوا ہے اس خودی کی وسعت کو بیان کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں۔

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے

یہی خودی عرفانِ ذات کے بعد عرفانِ خداوندی بھی کراتی ہے اور اپنے آپ کو خالق کائنات کے تابع کرتی ہے۔ اس کے احکامات کو کرۂ ارض پر نافذ کراتی ہے۔ جب انسان اپنی خودی کو پہچانتا ہے اور خدا کی تابعداری کرتا ہے تو وہ صحیح معنوں میں خلیفۃ الارض کہلانے کا مستحق ہو جاتا ہے۔ گویا توحید اس کو مزید نمو بخشتی ہے۔ انسان کی تمام تر کوششیں اور کامیابیاں اسی خودی کی بدولت ہیں جس شخص نے اپنی خودی کو پہچان لیا اسے پھر مال وزر، شہرت واقتدار کی ہوس نہیں رہتی کہ اس کی بے نیازی اسے خود ہی سلطانی کے درجے پر فائز کر دیتی ہے۔

خودی ہے زندہ تو ہے فقر میں شہنشاہی
نہیں ہے سنجر و طغرل سے کم شکوہ فقیر

یہ خودی انسان کی شخصیت کی تعمیر کرتی ہے اور اسے استحکام بخشتی ہے جو خودی کے مدارج کو طے کرلیتا ہے وہی سچا مومن ہوتا ہے۔ اقبآل کے یہاں خودی کے ان مدارج کو طے کرنے کے لیے کئی چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے جن کی وضاحت اور تفسیر کے لئے اقبآل نے مختلف علامتوں کا سہارا لیا ہے۔ جن میں ''شاہین'' خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہے۔

شاہین کی آزادہ روی، زندگی کی حرارت سے عشق، تیز نگاہی وخلوت پسندی، بلند پروازی اور بے تعلقی کی عادت اقبآل کے لئے مشعلِ راہ کا کام کرتی ہیں۔ شاہین بھی ان کے یہاں حرکت وعمل کی علامت ہے جس میں فقر کے ساتھ انا اور خودداری کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔

گزر اوقات کرلیتا ہے یہ کوہ و بیاباں میں
کہ شاہیں کے لیے ذلت ہے کار آشیاں بندی

شاہین کی علامت کی وضاحت کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:۔

"اقبآل نے شاھین کی علامت میں اپنی فکری وجذباتی رجحانات کا اظھار کیا ھے اقبآل کا فلسفہ حیات اس پرندے کے مختلف اعمال سے سامنے آتا ھے اقبآل خودی پر زور دیتے ھیں ذات کی شناخت اور اپنی استعدار کو بروئے کار لانے کی صلاحیت کو اھم سمجھتے ھیں۔ اقبآل کے یھاں بھی حیات و کائنات میں حرکت وحرارت کا احساس بھی نمایاں ھے وہ برگسان کے جوششِ حیات کے فلسفے سے متاثر ھیں ان کے نزدیك زندگی علت وحصول کا نتیجہ نھیں بلکہ ایك مسلسل تخلیقی جذبے کا نام ھے زندگی میں سکون جمود کا باعث ھے

اور حیات صرف حرکت سے ارتقا پذیر ہوتی ھے
حرکت کے ساتھ حیات کی نمو پذیری کے لئے تصادم
ضروری ھے تصادم کو اقبال ارتقائے حیات کے لئے
ضروری سمجھتے ھیں غیر خود سے ٹکراؤ کے عمل سے
خودی کی نشو نما ھوتی ھے۔ شاھین ان تصورات کی
علامت ھے۔"......1

شاہین کی بلند پروازی اشرف المخلوقات کے لئے رہنما کا کام انجام دیتی ہے انسان کے لئے مایوسی کفر ہے۔ اس کا مقام عرش سے بلند ہے اور وہ زمین پر خلیفتہ الارض ہے انسان کامل کا رشتہ زمین سے غیر جذباتی ہونا چاہئے کیونکہ اس کی اصل منزل عرش ہے اور زندگی جہدِ مسلسل کا دوسرا نام۔ جس نے زندگی کے راز کو سمجھ لیا اس نے گویا خود کو پالیا کہ عمل ہی انسان کو زمین و آسمان میں عزت وتوقیر عطا کرتا ہے اور شاہین کی بلند پروازی بلندیوں کی جانب مسلسل سفر کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔

نہیں تیرا نشیمن قصرِ سلطانی کے گنبد پر
تو شاہیں ہے بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں پر

کسی ایک مقام پر پڑاؤ ڈال کر آشیانہ بنانا اس کی فطرت نہیں کیونکہ آشیانہ اس سے بلند پروازی کی صلاحیت چھین لیتا ہے۔ یہ دنیا صرف ان لوگوں کو توقیر دیتی ہے جو صرف اپنے نصب العین کو سامنے رکھ کر زندگی کے مدارج طے کرتے ہیں اور یہ سفر عزم وحوصلے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا اور اسی عزم وحوصلے نے اقبالؔ کے لئے شاہین جیسے پرند میں کشش پیدا کردی۔

شاہین کے مقابلے میں کرگس اقبالؔ کے یہاں بے عملی کی علامت ہے جو دوسروں کا مارا ہوا شکار کھاتا ہے۔ اس میں عزت نفس کی وہ اعلیٰ خوبیاں نہیں ہیں جن کا متحمل شاہین ہے۔ اقبالؔ شاہین اور کرگس کی دنیاؤں کے فرق کو واضح کرتے ہوئے بندۂ مومن کو شاہین کی زندگی اپنانے کی ترغیب دیتے ہیں۔ یہ دونوں پرندے ایک ہی فضا میں رہنے کے باوجود مختلف

1۔ اردو شاعری میں علامت نگاری ص181

خصوصیات رکھتے ہیں۔ دونوں میں شاہین کا مقام یقیناً بلند تر ہے کہ کرگس کی طرح مردار جانور نہیں کھاتا بلکہ اپنے زور بازو پر بھروسہ کرتے ہوئے اپنا رزق خود تلاش کرتا ہے۔

پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں
کرگس کا جہاں اور ہے شاہیں کا جہاں اور

اسی لئے اقبالؔ مسلمانوں کو شاہین کی صفات پر عمل کرنے کی تلقین کرتے ہیں تاکہ اس قوم کی قوت نمو ابھر کر سامنے آئے اور یہ کرگس کی طرح دوسرے کی محنت پر گزر اوقات نہ کریں کیونکہ یہ عمل قوموں کے خون کو سرد کر دیتا ہے اور بالآخر ان کے زوال کا سبب بن جاتا ہے۔

شکایت ہے مجھے یارب خداوندانِ مکتب سے
سبق شاہیں بچوں کو دے رہے ہیں خاکبازی کا

ساقی بھی قدیم اردو کی فرسودہ اور گھسی پٹی علامت ہے جس کا تصوّر حسبِ روایت فارسی شاعری سے لیا گیا ہے اور جس کے ساتھ مجازی نقطۂ نظر سے محبوب کا تصوّر روابستہ تھا جو شرابِ وصل پلا کر عاشق کی دیدار کی حسرت کی تکمیل کر سکے گویا ساقی نشاط و وصل کی علامت تھا یا پھر حقیقی رنگ میں روحانیت کا سر چشمہ جس کے فیض سے کائنات پر اس ذات باری کی وحدت کا رنگ چھا جائے، گویا ساقی خدا یا محبوبِ مجازی کی علامت تھا جو شرابِ وصل یا شرابِ معرفت پلا کر اپنے رندوں کو یک گونہ بے خودی عطا کر سکے لیکن اقبالؔ نے اس لفظ کو ایک نئی معنویت دی انھوں نے کہیں ساقی و میخانہ کے حوالے سے مشرق و مغرب کا تضاد پیش کیا کہیں رہنمائے قوم کی علامت کے طور پر استعمال کیا اور کہیں نئے افکار کا سر چشمہ قرار دیا۔

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے
بتا کیا تو مرا ساقی نہیں ہے

پھر ایک بار وہی بادہ و جام اے ساقی
ہاتھ آجائے مجھے مرا مقام اے ساقی

اسی ساقی کے حوالے سے اقبالؔ مشرق و مغرب کا موازنہ کر کے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ مغرب کی مادیت اس شراب کی مانند ہے جس کا نشہ دیر پا نہیں ہوتا۔ مشرق کو خدا نے روحانیت کی صہبا تو دی ہے مگر کوئی ایسا ساقی ایسا کوئی اعلیٰ و ارفع انسان نہیں دیا جو اس مئے کو عوام و خواص تک پہنچا سکے۔ مادیت کے پرستار دنیا کو تباہی کے راستے پر لے جا رہے ہیں مگر ان پر قدغن لگانے کے لئے اور اس سیلاب کو روکنے کے لئے کوئی روحانیت اور توحید کی مئے سے لوگوں کو سرشار کرنے والا نہیں۔

لبالب شیشۂ حاضر ہے مئے "لا" سے
مگر ساقی کے ہاتھوں میں نہیں پیمانۂ الاّ

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق و مغرب کے پیمانے
یہاں ساقی نہیں پیدا وہاں بے ذوق ہے صہبا

ساقی کے ساتھ ہی مردِ قلندر یا درویش بھی اقبالؔ کی پسندیدہ علامتوں میں سے ایک ہے۔ قلندری اور درویشی کا سلسلہ بھی دنیا میں زمانۂ قدیم سے چلا آ رہا ہے مگر اقبالؔ کے یہاں اس لفظ کی ایک نئے انداز سے شرح کی گئی۔ ابھی تک دنیا سے بے تعلقی اور خانقاہی زندگی ہی درویشی کی خصوصیات مانی جاتی تھیں مگر ایسی درویشی اقبالؔ کے نزدیک زندگی سے فرار اور ایسا درویش سماج کے سینے پر ایک بوجھ ہے اور سماجی ترقی میں اپنا تعاون دینے کے بجائے اس پر کلیتاً منحصر ہے۔ ایسا فقیر جو بے عملی سکھائے اور ایسا فقیر جو اپنی ضروریات کے لئے دوسروں کے آگے ہاتھ پھیلائے اقبالؔ کے یہاں پسندیدہ نہیں ہے۔ اقبالؔ کا آدرش تو وہ قلندر ہے جس کے پاس لا الٰہ کی طاقت ہو اور وہ بے نیازانہ زیست کرنے کا عادی ہو۔ طلبِ جاہ و حشم اور سلاطین سے وابستگی اقبالؔ کے خیال میں قلندر کے لئے مناسب نہیں۔ اقبالؔ کا قلندر سخت کوشی، پختگی عقائد و نظریات، استحکام اور استقامت سے عبارت ہے ان کی

شاعری کا اس نقطۂ نظر سے مطالعہ کرنے پر یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ اقبآل کے یہاں قلندر کی علامت ایک ایسی روحانی طور پر مکمل انسان کی تشبیہ پیش کرتی ہے جسے کسی حال میں زیر نہیں کیا جاسکتا۔ فقیہِ شہر کے مقابلے میں قلندر اپنی سیدھی سادی بے ریا زندگی کا مثبت نقش سماج پر چھوڑتا ہے۔ قلندر کی ان دونوں قسموں کا ذکر اور تقابل اقبآل کی غزلوں میں کثرت سے ملتا ہے۔

میں ایسے فقر سے اے اہل حلقہ باز آیا
تمہارا فقر ہے بے دولتی و رنجوری

اس کے بعد وہ قلندر کی تعریف ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔

قلندر جز دو لفظ لا الہ کچھ بھی نہیں رکھتا
فقیہہ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا

اقبآل فقر واستغنا کو ان معنوں میں اولیٰ مانتے ہیں کہ اس سے انسان میں بے نیازی، یقین اور صداقت کی اعلیٰ صفات پیدا ہوتی ہیں وہ مردِ درویش میں قیصر وکسریٰ کو زیر کردینے کی قوت پیدا کرتا ہے اور انسان کی خودی کو قوت بخشتا ہے۔

چڑھتی ہے جب فقر کی سان پہ تیغِ خودی
اک سپاہی کی ضرب کرتی ہے کارِ سپاہ

فقر واستغنا کے انسانی پیکروں کی حیثیت سے اقبآل کی شاعری میں اسلام کی وہ اہم شخصیات نظر آتی ہیں جنہیں مزاج، کردار اور زندگی کے ہر میدان میں ایمان کی ایسی دولت میسر ہے جو قابل تقلید ہے جو فطرت کے رازہائے سربستہ اور زندگی کے ان رموز سے لوگوں کو اپنے عمل کے ذریعے آشنا کرتی ہے جن سے آشنائی عام طور پر ممکن نہیں کبھی انہیں ابوالحسن، (حضرت علی بن ابی طالب) کوئی نکتہ سکھاتے ہیں تو کبھی انہیں حضرت علی کی طاقت کا دارومدار شاعر کی نان شعیر میں نظر آتا ہے جس سے اہلِ اقتدار پناہ مانگتے تھے کبھی خالد بن ولید شاعر کو مسحور کرتے ہیں اور کبھی حضرت سلمان فارسی اور حضرت ابوذر غفاری کی زندگیاں ان کے لئے نمونہ بن جاتی ہیں۔

اقبالؔ کی نگاہ میں یقین اور قوت ایمانی درویش میں وہ شان سکندری پیدا کرتی ہے جس کے آگے کرۂ ارض کی ہر باطل طاقت اپنا سر نگوں کرنے پر مجبور ہو جائے۔ ایسی قیصری جس کی بنیاد خراج پر رکھی گئی ہو، اقبالؔ کے نزدیک گدائی ہے جو ایک غیرت مند انسان کے لئے یقیناً قابلِ قبول نہیں ایسے شاہوں سے وہ ان فقراؔ کو ممتاز سمجھتے ہیں جن میں بوئے اسد اللہی ہو۔

دارا و سکندر سے وہ مرد فقیر اولیٰ
ہو جس کی فقیری میں بوئے اسد اللہی

'لالہ' کا استعمال اقبالؔ سے قبل کلاسیکی شاعری میں خوب ہوا ہے مگر اقبالؔ نے اس پھول کی بعض خصوصیات کی وجہ سے اسلامی فکر کی علامت قرار دے کر اسے روایتی مفہوم سے نکالا ہے اور نئی علامتی معنویت عطا کی ہے ان کے یہاں لالہ مسلمانوں کی ملّی علامت ہے۔ لالۂ صحرائی سے مراد وہ تہذیب ہے جو عرب کے وحشی قبائل کو اک مہذّب قوم کی شکل میں دنیا کے سامنے پیش کرتی ہے ان کے یہاں لالہ بحیثیت علامت ارتقائی منازل طے کرتا ہے اس سفر کی ابتدا اس مقام سے ہوتی ہے جہاں لالہ کو دیکھ کر انکے ذہن میں تصورِ شہید اُبھرتا ہے اس کے بعد جب وہ حجازی تہذیب کی علامت کے طور پر اس کا استعمال کرتے ہیں تو ان کے سامنے بہت سی مشابہتیں ہوتی ہیں مثلاً صحرا میں کھلے ہوئے لالہ کی آبیاری کوئی نہیں کرتا یہ ایک خودرو پھول ہے اس کا کوئی مسکن نہیں کہیں بھی اپنے لئے جگہ بنا لیتا ہے

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

لالہ کے جگر کا داغ اقبالؔ کو سوزِ عشق کی جانب متوجہ کرتا ہے اس پر اظہار خیال کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:۔

"لالہ اپنے اندر سوزِ عشق رکھتا ہے۔ اقبالؔ نے عشق اور

جمال کی یہ دونوں قدریں بندۂ مومن سے منسوب کی
ہیں۔ جس طرح لالہ اپنے سینے پر سوزِ عشق کا داغ
رکھتا ہے اسی طرح بندۂ مومن کے دل پر خالقِ حقیقی
کی محبت کا داغ ہے جس طرح لالہ اپنے رنگ کی
مناسبت سے سر خوش اور پُر جوش معلوم ہوتا ہے اسی
طرح بندۂ مومن کی ذات میں بھی ایک جوش ہے اقبال
لالہ کو ہنگامہ خیزی اور بیداری کی علامت بنا کر
پیش کرتے ہیں۔"......1

یہ تمام کیفیات انہیں مجبور کرتی ہیں کہ اس مخصوص علامت کا سہارا لے کر اپنے مقام کی روشنی سے عام دلوں کو منوّر کریں۔ لالۂ آتشیں لباس کبھی اقبال کے لئے چراغِ آرزو کا کام کرتا ہے اور کبھی یہی لالہ زندگی کے سربستہ راز ان پر منکشف کرتا ہے۔

ضمیر لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
چمن کے ذرّے ذرّے کو شہید جستجو کر دے

کہا لالۂ آتشیں پیرہن نے
کہ اسرار جاں کی ہوں میں بے حجابی

لالہ کے علاوہ جس علامت پر اقبال نے بہت زور دیا ہے وہ مردِ مومن یا انسان کامل کی علامت ہے۔ انسان خیر و شر کا امتزاج ہے۔ دنیاوی اور دینوی دونوں زندگیوں سے محبت کرتا ہے دراصل اقبال نے مشرق و مغرب کے تضادات کو بہت گہری نگاہ سے دیکھا وہ نہ صرف روحانیت کے قائل تھے جیسا کہ مشرقی تصوّف کی تعلیم تھی اور نہ صرف مادّیت پرستار تھے جو مغرب کا طرۂ امتیاز تھی۔ یہ دونوں چیزیں اپنی اپنی انتہا پر اقبال کے سامنے آئیں تصوّف نے انسان کو بے عملی اور عالم بیزاری دی تو مادّیت نے اس سے اخلاق و تہذیب کا

1۔ جدید اردو شاعری میں علامت نگاری ص 117

زیور چھین لیا۔ اقبال نے افکار کی ان دونوں انتہاؤں کے درمیان سے اعتدال کی ایک راہ نکالنے کی کوشش کی اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اسلامی فلسفہ ہی وہ واحد راستہ ہے جو مادیت اور روحانیت کے امتزاج سے ایک مکمل انسان کی تشکیل کر سکتا ہے اس سلسلے میں عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں:۔

"اقبال کی شاعری ان معنوں میں سرّی یا مابعدالطبیعاتی ھے کہ ان تصورات کی بنیاد ایک خاص عقیدے پر استوار ھونے کے علاوہ ایک ایسے جہانِ نو کی تلاش پر قائم ھے جس میں متضاد حقیقتوں کی گنجائش موجود ھو ان کی فکر میں روحانیت اور مادیت کی ثنویت کو کوئی اعتبار حاصل نھیں یھی وجہ ھے کہ اقبال مشرق کی خالص روحانیت اور مغرب کی خالص مادیت کو شبہ کی نظر سے دیکھتے ھیں صرف یھی نھیں کہ ان کی شاعری میں مغربی تھذیب یا مادیت پرستی کے خلاف یا موافقت میں فلسفیانہ موشگافیوں کا سہارا لیا گیا ھے بلکہ وہ مشرق و مغرب یا روحانیت اور مادیت یا جلال وجمال کی وحدت کو عام زندگی کی بقا اور فعالیت کے لئے ضروری سمجھتے ھیں وہ اس وحدت کے ذریعے ایک ایسی خودی کی تشکیل پر زور دیتے ھیں جس کی لامحدود کائنات میں عقل و دل دونوں یکساں طور پر زندہ رھیں اور ایک دوسرے کی شناخت بن سکیں۔"۔۔۔۔۔۔1

لہٰذا ان کے مطابق انسانِ کامل یا مردِ مومن تسخیر کائنات کے لئے پیدا ہوا ہے فقر

1۔ نئی نظم نظریہ و عمل ص 136

واستغنا، بے نیازی، صداقت، خودداری، جہد مسلسل کی راہ سے گزر کر وہ اپنی خودی تکمیل کرتا ہے اور نائب خدا ہونے کا شرف حاصل کرسکتا ہے۔ بندۂ مومن تقدیر پر صبر نہیں کرسکتا بلکہ تدبیر اور عزمِ مصمّم کو اپنا ہتھیار بناتا ہے۔

کافر ہے تو ہے تابع تقدیر مسلماں
مومن ہے تو وہ آپ ہے تقدیر الٰہی

کافر ہے تو شمشیر پہ کرتا ہے بھروسہ
مومن ہے تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی

عالم ہے فقط مومنِ جانباز کی میراث
مومن نہیں جو صاحب لولاک نہیں ہے

اقبالؔ کا مردِ مومن اخلاقی اقدار سے مزیّن ایک مکمل انسان ہے جس کا مقصد حیات ایک صالح معاشرے کی تشکیل ہے جو دنیا میں امن وآشتی، علم وحکمت اور سلامتی وخیر کا پیامبر بن کر آتا ہے جس کے لئے زندگی ایک تخلیقی حرکت ہے جس کے نتیجے میں کائنات کی بیکراں وسعتیں اس کے بال وپر میں سمٹ آتی ہیں۔

مختصراً اقبالؔ نے مختلف علامات کا سہارا لے کر ایک مخصوص فلسفۂ حیات کی تبلیغ کی جس کا مقصد ایک متحرّک بھرپور اور صالح زندگی کی دعوت دینا تھا اور ایک ایسے انسان کا تصور پیش کرنا تھا جسے حقیقتاً زمین پر خدا کا نائب تصور کیا جاسکے۔

دہلی کے ساتھ ہی لکھنؤ کی شاعری کا تذکرہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا یوں تو لکھنوی شاعری اپنی خارجیت کے سبب نیک نام بھی ہوئی اور بدنام بھی۔ نیک نام اس لئے کہ موضوعات میں فکری گہرائی نہ ہونے کی وجہ سے زبان واسلوب کی جانب پوری توجہ کی گئی

اور اسے نیا رنگ دیا گیا۔ تشبیہات اور استعارات اور دیگر فنی لوازم کو موضوع پر فوقیت دی جانے لگی جس سے کم از کم زبان کھل کر سامنے آئی اور بدنام اس لئے کہ خارجیت اپنی حد سے گزر کر ابتذال کے درجہ تک پہنچ گئی کیونکہ اس طرح کی شاعری میں بات کو براہ راست کہنا ضروری تھا۔ لہذا اشاروں کنایوں اور علامتوں کی چنداں ضرورت نہ رہی مگر پھر بھی بعد کے شعرا کے یہاں کہیں کہیں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جنہیں علامتی شاعری کے ضمن میں رکھا جا سکتا ہے ان میں صفِ اوّل کا نام یگانہ کا ہے۔

یاس کے یہاں فلسفیانہ شعور بہ مقابلہ حسرت و جگر کے کہیں زیادہ پایا جاتا ہے غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں میں وہ وسعت اور گہرائی ہے جس کا ان کے پیش رو لکھنوی شعرا کے یہاں فقدان ہے۔ یاس نے زندگی سے کسی بھی طرح کے فرار کے بجائے اس کے سرد و گرم کو خندہ پیشانی سے برداشت کرنے اور جہاں تک ممکن ہو سکے ان کا مقابلہ کرنے کی سعی کی ہے جس کا اظہار ان کے کلام سے جا بجا ہوتا ہے یہ اشعار آتش و ناسخ کی ان روایات سے قطعی مختلف ہیں جہاں شعر کے خارجی حسن کو ہی شاعری کی معراج تسلیم کر لیا گیا تھا۔ یگانہ کے یہاں فن پر موضوع کو فوقیت حاصل ہے مگر اس کے باوجود وہ غزل کی کلاسیکی روایات سے ناطہ نہیں توڑتے بلکہ اظہار جذبات کے لئے اکثر انہیں علامات کا سہارا لیتے ہیں جو ان کے پیش رو برتتے چلے آئے تھے مثلاً آبلہ پائی، فصل گل، گریباں، وحشی، زنجیر، ستم، بہار، دیوانگی وغیرہ مگر ان کی انفرادیت علامات و لفظیات کی نہیں بلکہ اسلوب کی ہے جو کسی فنکار کو عام لوگوں کے ہجوم سے منفرد کرتا ہے۔

تڑپ کے آبلہ پا اُٹھ کھڑے ہوئے آخر
تلاشِ یار میں جب کوئی کارواں نکلا

زنجیر پھر ہلا دی نسیم بہار نے
پھر باہر اپنے آپ سے دیوانہ ہو گیا

مندرجہ بالا اشعار کو سرسری نگاہ سے دیکھنے پر کوئی نئی بات نظر نہیں آتی کیونکہ الفاظ وتراکیب کا سلسلہ ہماری قدیم غزل سے جڑتا ہے۔ لفظ اپنے لغوی معنوں میں تو محدود ہو سکتا ہے مگر فنکار کی فکر اسے ایک نئی معنویت دیتی ہے یعنی لفظ شاعر کے ذہن کے تابع ہوتا ہے وہ جس طرح چاہے اس لفظ کے معنوی امکانات کو اپنے لحاظ سے تبدیل کر سکتا ہے ضروری نہیں کہ دریا کو دیکھ کر صرف تشنگی کا تصور کیا جائے یا پہاڑ کو دیکھ کر صرف بلندی کے بارے میں سوچا جا سکے یہ دراصل شاعر کی فکری گہرائی پر منحصر ہے کہ کسی چیز کو دیکھ کر اس کا ذہن کس طرف منتقل ہوتا ہے اس میں کافی حد تک اس کی اُفتادِ طبع بھی کام کرتی ہے۔ جس کی بہترین مثالیں اقبال کے یہاں ملتی ہیں یہ صورت حال ایک قوی اور متحرک احساس کے ساتھ نظر آتی ہے۔ جو ان کے نظریات زندگی پر دلالت کرتی ہے۔ یگانہ نے پُرانے علائم کو اپنی فکری جولانی سے زندگی کی قوت سے معمور کر دیا ہے ان کے پیش رؤوں کے یہاں زنجیر، قید و ناکامی کی علامت تھی مگر یگانہ کے یہاں زنجیر کی جھنکار حرکت اور آزادی کی خواہش بن کر ابھری ہے، آبلہ پائی طویل تھکان سے چور مسافر کی قسمت ہے مگر ان کے یہاں پاؤں کے آبلے تھک کر شکست تسلیم کر لینے والے انسان کی تصویر کشی نہیں کرتے بلکہ اس تکلیف دہ صورتحال میں بھی منزل کی تلاش کے عزم کو ثابت کرتے ہیں گویا آبلہ پائی کسی انسان سے جستجو کی قوت نہیں چھین سکتی۔

پانی کی لہریں زندگی کی حرارت کی ایک واضح مثال ہیں۔ یگانہ کے اکثر اشعار میں ہمیں دریا اور متعلقاتِ دریا کا ذکر بکھرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

ناخدا کو نہیں اب تک تہہِ دریا کی خبر
ڈوب کر دیکھے تو بیگانۂ ساحل ہو جائے

لب دریا سے غرض ہے نہ تہہ دریا سے
موج و گرداب سے کیا دست و گریباں ہونا

عام طور پر غرق دریا ہو جانا زندگی کے خاتمے اور تباہی کی علامت مانا جاتا ہے مگر یگانہ کی مردانہ مزاجی اسے دریا کی تہہ میں جا کر اس کی گہرائیوں کو ناپنے کی جانب راغب کرتی ہے جس تک ہر شخص نہیں پہنچ سکتا۔ دریا کی سطح پر رہنے کے شوقین طوفان سے ٹکرانے کی ہمت نہیں رکھتے۔ اس کی تہہ تک پہنچ کر گوہر آبدار وہی حاصل کر سکتے ہیں جن میں موجوں سے ٹکرانے کا حوصلہ ہو۔ ان کی ہر علامت زندگی سے ان کے تعلق اور محبت کی مثال ہے جو ان سے قبل اردو شاعری میں خال خال ہی نظر آتی ہے اور یوں بھی دریا اور پانی کی علامت اردو غزل میں اس سے پہلے اتنی قوت سے نہیں ابھری ہے کہ اسے باقاعدہ کلاسیکی علامت کی حیثیت سے اردو غزل میں شامل کیا جا سکے۔ یگانہ کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ان علامتوں کو باقاعدہ اپنے کلام کا حصہ بنایا اور اپنے مزاج کی مناسبت سے ان کا استعمال کیا۔

علامتوں کا بدلتا ہوا مفہوم

(۱۹۳۶ تا ۱۹۶۰)

حصّہ الف

(حسرت۔ فانی۔ جگر۔ فراق وغیرہ)

انقلاب ۱۸۵۷ء کے بعد ہندستان میں ملک گیر پیمانے پر ظاہری و باطنی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ نئی تعلیم اور عالمی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں نے ہندستانی ذہنوں کو بڑی حد تک متاثر کیا۔ بیرونی دنیا کے انقلابات ہندوستان کی تحریک آزادی پر اثر انداز ہوئے اور سیاسی اعتبار سے جدوجہد آزادی تیز تر ہوئی۔ سماجی سطح پر سرسید جیسے مصلح پیدا ہوئے جنھوں نے ہندستانی سماج کی فرسودہ اور مضر روایات کو ختم کرنے کے لئے مؤثر اقدامات کئے اور عوام میں ذہنی بیداری کی ایک لہر دوڑا دی۔ ادب و شاعری بھی انقلاب و تبدیلی کی اس نئی لہر سے نہ بچ سکے۔ اردو نثر میں داستانی عہد کا خاتمہ ہوا اور ڈپٹی نذیر احمد نے مرأۃ العروس اور توبتہ النصوح وغیرہ لکھ کر اردو نثر کو بالغ نظری دی۔ شاعری کی سطح پر حالی پہلے ہی ''مقدمہ شعر و شاعری'' لکھ کر اپنے خیالات کا اظہار کر چکے تھے۔ تحریک آزادی نے اس کو مزید جلا بخشی اب شاعری کلاسیکیت کی تخئیل انگیز فضا سے نکل کر حقیقت کی زمین میں جڑیں پکڑنے لگی تھی جس میں عشق کے نئے تصور کے ساتھ ہی سیاسی نظریات و خیالات کو بھی خاطر خواہ مقام حاصل ہوا۔ اب تک غزل سلطنت شاعری کی تنہا تاجدار تھی اب نظم بھی اس کی دعوے دار

ہوئی مگر ایک مضبوط مد مقابل ہونے کے باوجود بھی غزل کی انفرادیت اپنی جگہ برقرار رہی اور اقبالؔ نے اس کو اپنے فلسفۂ حیات کی نیرنگیوں سے ایک نئی زبان عطا کی۔

اقبالؔ کے ہم عصر شعرائمیں کچھ نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں جنہوں نے غالبؔ اور اقبالؔ کے بعد غزل کی نئی جہات کی جانب اپنے سفر کا آغاز کیا اور نئی نسلوں کو قدیم شاعری کے بوسیدہ پیرہن کو بدل کر اسے ایک نئی آب وتاب بخشنے کی ترغیب دی۔ ان شعرا کے یہاں علامات (اقبالؔ کے استثناء کے ساتھ) کم وبیش وہی ہیں لیکن معنوی سطح بدل گئی۔ کچھ ذہنی تبدیلیاں، کچھ سیاسی سرگرمیاں اور کچھ سماجی انقلابات ان تمام چیزوں نے اردو غزل کو وہ رنگ دیئے جن کی چمک دمک آج بھی عروس غزل کے چہرے پر دیکھی جاسکتی ہے۔

حسرتؔ نے سب سے پہلے غزل کی رومانیت اور عاشقانہ روایت کو ایک پاکیزہ اور ارضی رجحان دیا۔ محبوب ومعشوق کی محبت کی دل آویزیاں اپنی جگہ برقرار رہیں اور محبت کا تقدس اپنے مقام پر مستحکم ہوگیا۔ فانیؔ کی شاعری کا غالب حصّہ حالانکہ مرگ پرستی تھا اس کے باوجود انہوں نے جس منفرد انداز میں اس مضمون کو برتا وہ انہیں کا حصّہ ہے۔ اصغرؔ نے تصوف کے خشک موضوع کو اپنی رعنائی زبان سے شگفتگی بخشی۔ جگرؔ کا والہانہ انداز اپنی پوری انفرادیت اور نشہ آور کیفیت کے ساتھ شائقینِ غزل کے دل ودماغ پر چھا گیا۔ مختصر یہ کہ غزل کی زبان اپنی پوری لطافت اور متانت کے ساتھ ان شعرا کے یہاں برتی گئی ان چاروں شعرا کے انفرادی اسلوب کے دوش بدوش ترقی پسند تحریک نے پوری قوت کے ساتھ صفحۂ ادب پر اُبھرنا شروع کردیا تھا مگر یہ ذکر بعد میں، اس سے پہلے مندرجہ بالا شعرا کے بارے میں فرداً فرداً تھوڑی سی گفتگو کرلی جائے کیونکہ ان سبھی کے موضوعات ایک دوسرے سے بالکل مختلف تھے۔

حسرتؔ کا شمار ان شعرا میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنا تعلق کسی خاص دبستان سے نہ جوڑ کر اپنے کلام میں صرف خلوص وسچائی اور جذبات کو اہمیت دی۔ سطحی اور پُرتصنع انداز سخن ان کے یہاں شاذ ہی نظر آتا ہے۔

۱۹۰۸ء تا ۱۹۱۷ء حسرتؔ کی غزل گوئی کا بہترین دور مانا گیا ہے۔ یہی وہ دور بھی ہے جب آزادی کی تحریکات سیاسی وادبی سطح پر اپنے پورے عروج پر تھی اور پھر حسرتؔ تو ایک شاعر تھے، سماج کے ایک ایسے فرد جس کا شعور پختہ اور رچا ہوا ہو اور اس کی جڑیں اپنے ماحول میں گہرائی تک پیوست ہوں ایسے شخص کے کلام پر اس کے گرد وپیش کا اثر پڑنا ناگزیر تھا۔ حسرتؔ کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:۔

"حسرت اور ان کی شاعری کو ملك کی تاریخی قوتوں اور تحریکوں سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا شاید ھی کوئی معاشرتی تنظیم یا سیاسی تحریك ھو جس کو حسرت نے ملك کے حق میں صحت شریك نہ رھے ھوں حسرتؔ کی ذات ایك ھمہ گیر ذات تھی وہ شاعر کے علاوہ بھی بھت کچھ تھے اور جو کچھ زندگی کی دوسری سمتوں میں تھے اس سے ان کی شاعری نے بھی نھایت گھرے اور مستقل اثرات قبول کئے۔ ان کی شاعری نے چگی کی مشقت کو ان کے لئے سرمایہ رحمت بنایا اور چکی کی مشقت نے ان کی شاعری کے مزاج اور اس کی نیت کو متعین کیا قید فرنگ میں حسرتؔ نے پیٹھ پر جو کوڑے کھائے وہ ان کے تغزّل کی ترتیب اور تھذیب میں ترکیبی عناصر کی طرح شامل ھیں حسرتؔ کی غزل میں جو رچا ھوا سوز و گداز ھے وہ اس پرُ آشوب دور کی بغاوت کا ایك بدلا ھوا روپ ھے۔"......1

1۔ نگار حسرت کی غزل ص195

اور یہ روپ حسرتؔ کو ایک ایسے انسان کی حیثیت سے ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے جو ہر ظلم و ستم نہایت استقلال و ثابت قدمی کے ساتھ سہنے کی صلاحیت رکھتا ہے مگر اس کے باوجود زندگی سے بیزاری کا احساس نہیں ہوتا۔ کلاسیکی شعرا کی مانند انہوں نے تصوف میں پناہ لینے کی کوشش نہیں کی بلکہ کمالِ متانت و سنجیدگی کے ساتھ غم دوراں کے لئے اپنی آغوش سخن وا کر دی۔

حسرتؔ کی غزل نے جس زمانے میں اپنے پاؤں جمائے، یہ وہ دور تھا جب ہندوستان میں سیاسی و سماجی اعتبار سے ایک نئی زندگی دوڑ رہی تھی۔ ادب طلسماتی فضاؤں سے حقیقت کی ٹھوس زمینوں کی جانب رواں تھا۔ سر سید اور ان کے رفقاء کی کوششوں سے ایک نیا ادبی شعور بیدار ہو رہا تھا نئی اصناف وجود میں آ رہی تھیں اور پرانی اصناف نئے لبادے زیب تن کر رہی تھیں۔ اس زمانے میں حالیؔ نے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' لکھ کر اردو شاعری کو ایک نئے زاویئے سے پرکھنے کا قدم اُٹھایا اس سے شاعری کو تو فائدہ ضرور ہوا مگر غزل کی جانب حالیؔ کا منفی رویہ اس کے لئے خطرناک ثابت ہوا۔ غزل کی جانب سے ان کی بے اعتنائی نے اسے اسی جگہ منجمد کر دیا۔ ٹھیک اسی دور میں حسرتؔ نے غزل کی گرتی ہوئی دیوار کو سہارا دیا اور اپنی تمام تر رنگینی اور لطافت کے ساتھ عاشقانہ غزل میں ایک متانت و سنجیدگی شامل کرتے ہوئے اس کو کاروانِ سخن کے قدم بہ قدم چلنے کے قابل بنا دیا اور یوں بقول سرور غزل کا نشاط الثّانیہ شروع ہوا۔ وہ غزل جو اب تک ایک بازاری معشوق کی بے باکانہ اداؤں کا مرقع تھی، حسرتؔ کے ہاتھوں ''حسنِ پردہ نشیں'' کا افسانہ بن گئی اور اس میں پہلی بار اس قسم کے اشعار سنائی دیئے۔

دیکھنا بھی تو انہیں دور سے دیکھا کرنا
شیوۂ عشق نہیں حسن کو رسوا کرنا

ہر چند کہ حسرتؔ کی غزل عاشقانہ جذبات احساسات کی آئینہ دار ہے مگر فنکار کی زندگی

اس کے فن پر اثر انداز نہ ہوا ایسا ممکن نہیں۔ اکثر جب ہم حسرتؔ پر گفتگو کرتے ہیں تو ان کی رومانیت کا ذکر کر کے ٹھہر جاتے ہیں حالانکہ اگر بہ نظر غائر مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں رومانیت کے ساتھ سیاسی رنگ بھی نمایاں نظر آئے گا۔ جو کہیں براہِ راست اور کہیں الفاظ کے حجاب میں چھپا ہوا ہے۔ غزل کی زبان پر گفتگو کرتے ہوئے ایک بات ہمیشہ کہی جاتی ہے کہ غزل اشاروں کی زبان ہے یہاں اندازِ سخن جتنا بالواسطہ ہوگا اتنا ہی دلنشین قرار دیا جائے گا اس کا اِطلاق حسرتؔ کی غزل پر بھی ہوتا ہے۔ غزل کی پردہ داری اور کنایاتی انداز نے انہیں ہمیشہ متاثر کیا اور اس حجاب کو انہوں نے ہمیشہ ملحوظ رکھا بلکہ اس کا اعتراف بھی کیا۔

غضب میں جان ہے پابندیٔ آداب الفت سے
کہ ہر ہر بات کو در پردہ کہنا فی المثل کہنا

جیسا کہ پچھلے صفحات میں ذکر کیا جا چکا ہے کہ حسرتؔ کی تمام زندگی سیاسی تحریکات سے جڑی رہی اور اس سلسلے میں انہیں قید و بند کی صعوبتیں بھی برداشت کرنی پڑیں۔ جس کا اندازہ ان کے مندرجہ بالا اشعار سے ہو جاتا ہے۔ حسرتؔ کے یہاں ایک خاص قسم کی وارفتگی اور والہانہ انداز جو اپنے اندر خودداری لئے ہوئے ہے۔ ایک خاصا لئے دئے رہنے والا انداز پایا جاتا ہے جس کا انہوں نے اپنی عشقیہ اور وطنی دونوں طرح کی غزلیات میں کھل کر اظہار کیا ہے، احساس کے ساتھ لفظوں کے استعمال کا مخصوص انداز جو براہ راست ہوتے ہوئے بھی ایک سبک سا علامتی رنگ لئے ہوئے ہے، مزہ دے جاتا ہے۔ حسرتؔ کے تغزل کا جائزہ لیتے ہوئے عبادت بریلوی لکھتے ہیں:۔

"احساس کی شدت نے حسرتؔ کے تغزّل کو حسیّاتی خصوصیت کی دولت سے مالا مال کیا ھے حسرتؔ شدت کے ساتھ محسوس کرتے ھیں اور اس شدید احساس کا تاثر بہت گھرا ھوتا ھے وہ خود اس میں کھو

جاتے ھیں اس لئے جب اس تاثر کا بیان ان کے تغزل میں
ھوتا ھے تو اس میں جزئیات نگاری، گھرائی اور واقعیت
کی خصوصیات پیدا ھوجاتی ھیں اور ھر پڑھنے والا یہ
محسوس کرتا ھے کہ جو کچھ حسرتؔ پیش کرتے ھیں
وہ ان کے دل میں موجود ھے یھی وجہ ھے کہ حسرتؔ کا
ھر وار بھت گھرا ھوتا ھے کیونکہ ان کی بات تاثر سے
خالی نھیں ھوتی اور اس کا راز تمام تر ان کے تغزل کی
حسیّاتی خصوصیت ھے۔“.......1

اس متغزلانہ انداز کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ انہوں نے روایات کی پاسداری کرتے ہوئے اپنی غزل کو رنگِ دہلی اور لکھنؤ کا مرقع بنا دیا جس نے شاعری کے ساتھ حسرتؔ کے نام کو بھی چار چاند لگا دئے۔

کچھ ناقدین نے حسرتؔ کی شاعری کو رنگین و پاکیزہ مگر فکر و گہرائی سے عاری قرار دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے یہاں غالب نہ سہی مگر اچھی خاصی تعداد میں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جو اپنے اندر غمِ جاناں کے ساز کے ساتھ غم دوراں کا سوز و گداز بھی رکھتے ہیں ہماری تنقید کی روایت کی ایک سب سے بڑی کمزوری یہ رہی کہ ہر شاعر یا ادیب کو کچھ مخصوص دائروں میں قید کر کے انہیں دائروں کے اندر اس کی قیمت متعین کرنے کی کوشش کی جاتی ہے مثلاً میرؔ کے یہاں دلی اور دِل کے مرثیے ہیں، دردؔ صوفی شاعر ہیں، آتشؔ کو صرف اصلاح زبان کے لئے مخصوص کر دیا گیا ہے اسی طرح ہر شاعر پر ایک لیبل لگا کر اس کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا جاتا ہے نہ صرف معاصرین بلکہ متاخرین اپنے بزرگوں کی روش کی تقلید کرتے ہوئے کوئی پہلو تلاش کرنے کے بجائے اکثر آنکھیں بند کر کے اسی راستے پر چلنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کم و بیش یہی سلوک حسرتؔ کی شاعری کے ساتھ بھی کیا گیا ان کے عشقیہ کلام

1۔ نگار حسرت کی غزل 46

کے ذیل میں رکھے جانے والے اشعار سے اگر انتخاب کیا جائے تو ایسا کلام خاصی تعداد میں نکل آئے گا جس سے سیاسی و روحانی دونوں طرح کے معنی نکالے جاسکتے ہیں انہیں ہم مکمل علامتی اشعار تو نہیں کہہ سکتے مگر اشاراتی بیان میں ضرور رکھ سکتے ہیں مثلاً

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے

لطف کی ان سے التجا نہ کریں
ہم نے ایسا کبھی کیا نہ کریں

مندرجہ بالا اشعار میں خرد، جنوں، حسن کرشمہ ساز، لطف اپنے اندر ایک مخصوص انداز لئے ہوئے ہیں۔ مصلحت پسندی خرد مندوں کا شیوہ ہے اور جہاں مصلحت ہے وہاں صداقت وجرأت کا گزر نہیں ہوسکتا جنوں اپنی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ سامنے آتا ہے وہ مصلحتوں کی پابندی اور روایتوں کی بندشوں سے آزاد ہے لہذا ایک مردِ آزاد کے لئے چاہے وہ جدوجہد آزادی ہو یا میدان عشق، خرد کی بہ نسبت جنوں ہی زیادہ پُرکشش ہوتا ہے مگر اسی کے ساتھ ہی جنوں قابلِ سزا بھی ہوتا ہے اس لئے وہ خرد مند جو اپنا مقصدِ حیات جانتے ہیں وہ دیوانہ وار راہ کی رکاوٹوں سے نبرد آزما ہوتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں اور یہ مزاحمت حسن کے حق میں سمِ قاتل ہے لہذا وہ ان فرزانوں کو دیوانہ قرار دے کر انہیں پابہ زنجیر کرنا چاہتے ہیں۔ حسنِ کرشمہ ساز کے پردے میں ایک لطیف اشارہ اربابِ اقتدار کی جانب ہے کہ وہ محبوب کی مانند تغافل آشنا ہیں۔ دوسرا شعر بہت سامنے کی چیز ہے جہاں کوئی مخصوص مخاطب نہیں بلکہ، لفظ ''ان'' سے کام لے کر اپنی بات کہہ دی گئی ہے مگر لب ولہجہ جن تیوروں کی غمازی کر رہا ہے وہ مجبوری ومجبوری اور مشتاق دید کے نہیں ہوسکتے یہ تو ایک قلندر ہی کہہ سکتا ہے وہ شخص جو مہینوں تک جیل کی چکی پیستا ہے مگر جس کے پائے استقامت جیل کی صعوبتوں

سے بھی ڈگمگاتے نہیں ۔ یہ شعر دراصل اس باغی ذہن کے ترجمان ہیں جو ہزار ستم کے باوجود اپنا سرِ تسلیم خم نہیں کرتا اور مردانہ وار حالات کا مقابلہ کرنے کا عزم مصمم کئے ہوئے ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ حسرتؔ کے اشعار غالبؔ و اقبالؔ کی طرح فکری گہرائی فلسفیانہ انداز نظر اور اندیشہ ہائے دور دراز کا بیان نہ سہی مگر اتنے سطحی بھی نہیں کہے جاسکتے ۔ان کی روح ایک آزاد انسان کی روح تھی جو حصارِ جسم میں قید تھی اسی لئے ان کے یہاں ایک زیریں لہر کے طور پر ہلکا سا کرب اور اذیت کوشی کا احساس ہے جو حالانکہ باغیانہ جذبہ غالب آجانے کی وجہ سے دب کر رہ گیا ہے مگر یہ کرب ان کے احساسِ نامرادی کی علامت نہیں بلکہ مسلسل آگے بڑھنے کی تلقین کرتا ہے کاروانِ اہلِ شوق کی سست روی انہیں مضمحل تو کرتی ہے مگر اس کے ساتھ ہی منزل کو حاصل کرنے کی لگن انہیں سب سے الگ راستے کا انتخاب کرنے پر اُکساتی ہے غالباً اسی راستے کی تلاش نے انہیں مارکسی تعلیمات کو قبول کرنے پر مجبور کیا اور ایک سچا مسلمان ہوتے ہوئے بھی انہوں نے مارکسی نظریات کو نہ صرف سراہا بلکہ سرگرم ہو کر ان کی تبلیغ بھی کی۔ آزادی کی تڑپ اور اس کے حصول کی شدید خواہش نے انہیں گھبرا کر کارواں سے الگ ہونے پر اکسایا۔

اپنا سا شوق اوروں میں لائیں کہاں سے ہم
گھبرا گئے ہیں بے دلئ ہمرہاں سے ہم

کچھ ایسی دور بھی تو نہیں منزل مراد
لیکن یہ جب کہ چھوٹ چلیں کارواں سے ہم

ساقی ،رند، لحنِ بلبل، ناصح ،شورِ جنوں وغیرہ اردو غزل کے مانوس علائم کو حسرتؔ نے نہایت خوبصورت انداز سے نبھایا ہے اور ایسے تمام اشعار میں اپنے لہجے کی انا اور خودداری کو برقرار رکھا ہے بلکہ کہیں کہیں لہجہ ایک دھمکی آمیز رنگ اختیار کر گیا ہے۔

ابھی دیکھی نہیں گستاخیاں جوشِ تمنا کی
تمہاری کم نگاہی التماسِ بے زباں تک ہے

پوشیدہ سکونِ یاس میں ہے
ایک محشرِ اضطرابِ خاموش

باوجود اس کے کہ ان کی زندگی کا ایک طویل عرصہ قید و بند کی صعوبتوں کو برداشت کرنے میں گزرا، حسرؔت نے فانؔی کی طرح اپنے آپ کو یاسیت اور حرماں نصیبی کا شکار نہیں ہونے دیا ان کے شعری موضوعات محدود ہوتے ہوئے بھی ایک مضبوط قوت ارادی رکھنے والے شخص کی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔ وہ زمانے کی کم نگاہی کا گلہ بھی کرتے ہیں تو ایک متین اور سنجیدہ انداز میں اور ستم میں بھی کرم کا پہلو نکال سکتے ہیں۔

جگر کا بیشتر کلام رومانیت سے لبریز ہے۔ جس میں اشاراتی اندازِ بیان سے کم کام لیا گیا ہے۔ مگر پھر بھی جگر کے یہاں ابتدا میں علامتی انداز کے اشعار مل جاتے ہیں۔ فانؔی کے برعکس ان کے یہاں ایک نشہ آور رومانیت ہے جس میں ساقی و میخانہ کی علامت سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ابتداً ان کا کلام روایت پرستی کا شکار رہا جس کی مثال ہمیں "شعلۂ طور" کی غزلوں سے ملتی ہے۔ غالباً اسی لئے ان میں وہ شگفتگی اور تازگی نہیں جو آتشِ گل میں نظر آتی ہے۔ البتہ "آتش گل" کی غزلوں میں ان کا مخصوص انداز اُبھر کر سامنے آیا ہے جس پر اردو شاعری بجا طور پر ناز کر سکتی ہے غزل پر گفتگو کرتے ہوئے فراقؔ گورکھپوری نے کہا تھا:۔

اگر تمام فنون لطیفه احساس حیات و کائنات کا عطر ہیں تو غزل اس عِطر کا عطر ہے غزل کی ماہیت تہذیب اور انسانیت کے مرکزی جمالیاتی ووجدانی تجربات کی اس ماہیت اور اصلیت میں پوشیدہ ہے

جہاں نقلی، اخلاقی، اور جمالیاتی حقیقتوں کا ایک
ماورائی عالم میں لا محدود کے مرکز پر سنگم ہوتا ہے۔
غزل کا ہر شعر ایک رومانی دور کا مکمل روحانی رد
عمل ہوتا ہے۔......1

ان کی ''آتش گل'' کی شاعری پر یہ بات صادق آتی ہے۔

جگر کے متعلق عام طور پر کہا جاتا ہے کہ ان کا مسلک رندی وسرشاری ہے لیکن والہانہ انداز نے انہیں کبھی اپنے ماحول سے بے گانگی اختیار کرنے کا درس نہیں دیا جگر کے زمانے میں سیاسی یا سماجی سطح پر جو تبدیلیاں رونما ہو چکی تھیں وہ باقاعدہ ان سے وابستہ نہ سہی لیکن وہ انگریزی سامراج اور اس کی ناانصافیوں سے نالاں تھے اور اسی بیزاری نے ان سے قحط بنگال جیسی نظم لکھوائی۔ جگر نے جب بھی حکومت کے مظالم پر قلم آرائی کی ان کا قلم تیز نشتر کی طرح دلوں کو چیرتا چلا گیا اس کی دھار کی آب وتاب نظموں میں نمایاں نظر آتی ہے۔ غزلوں میں عام طور پر حسن وعشق کے عام معاملات کو مترنم کیفیت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے البتہ غیر ارادی طور پر کہیں کہیں ایسے اشعار ضرور ہیں جو بالواسطہ شاعری کے ذیل میں آتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو غزل کا کوئی شاعر چاہے وہ ترقی پسند ہی کیوں نہ ہو، اپنے آپ کو اس ایمائیت سے علیحدہ نہیں رکھ سکتا جو غزل کا خاصا ہے۔

یہ میکدے کی ساقی گری کی ہے توہین
کوئی جام بکف کوئی شرمسار آئے

چمن چمن ہی نہیں جس کے گوشے گوشے میں
کہیں بہار نہ آئے کہیں بہار آئے

یہ اشعار جگر کے سیاسی شعور کی عکاسی کرتے ہیں۔ بہ حیثیت فنکار انہوں نے عصری

1۔ اندازے ص380

مسائل کو اپنے کلام میں جگہ ضرور دی لیکن رسماً ایسے مقامات پر اکثر ان کا طرزِ تخاطب براہِ راست ہی رہتا ہے جو غالباً عصری تحریکات سے متاثر ہے۔ یہ اشعار اس دور کے کرب، نا آسودگی اور سیاسی کشمکش کے آئینہ دار ہیں اور ان تمام جگہوں پر جگر نے اپنے سیاسی نقطۂ نظر کو ملحوظ رکھا ہے مثلاً

سخت خونریز جب آشوبِ جہاں ہوتا ہے
نہیں معلوم یہ انسان کہاں ہوتا ہے

آنکھیں ابھی کچھ اور بھی ہیں منتظر
چھپرا کی قتل گاہ کا منظر لئے ہوئے

مندرجہ بالا اشعار جگر اسی سیاسی بصیرت کے ترجمان ہیں جو ترقی پسندوں کی براہِ راست اظہار بیان کی شرط پر پورے اُترتے ہیں۔ البتہ جن اشعار میں انہوں نے اشاراتی زبان استعمال کی ہے وہاں قدیم لفظیات ہی کو ملحوظ رکھا ہے مگر ساقی، میخانہ اور شمع نئے حالات کے تناظر میں اور جدید اندازِ نظر کے ساتھ ان معنوں میں استعمال ہوئے ہیں جو فیضؔ و مجروحؔ کے یہاں پائے جاتے ہیں۔

وہی ہیں شاہد و ساقی مگر دل بجھتا جاتا ہے
وہی ہے شمع لیکن روشنی کم ہوتی جاتی ہے

پہلے کہا جا چکا ہے کہ جگر کی زبان علامتی نہ ہو کر استعاراتی کہی جا سکتی ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں شاہد، ساقی، شمع اپنے سیاسی حالات کا استعارہ ہیں شعر کی پوری ترکیب اسی نظام کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ جو بظاہر غیر کے قبضے سے آزاد ہو چکا ہے لیکن ابھی ذہنی طور پر غیر ملکی قوموں کی غلامی سے نجات حاصل نہیں کر سکا اس نظام کے لئے فیضؔ نے کہا تھا۔

نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

ہر چند کہ جگر نے فلسفے کی پیچیدہ دنیا کی سیر نہیں کی، دقیق فارسی و عربی الفاظ استعمال نہیں کئے، اشعار میں معنوی گہرائی پیدا کرنے کی شعوری کوشش اور علامتی پیرایہ بیان کا استعمال کر کے قاری کی ذہانت و قابلیت کا امتحان نہیں لیا، مگر اس کے باوجود ایک سچے فنکار کی طرح اپنے گرد و پیش سے اپنا رشتہ برقرار رکھا مگر اتنا ضرور ہوا کہ جہاں کہیں انہوں نے اپنے مزاج کے خلاف وقت کی ضرورت کو مدِ نظر رکھ کر شعر کہنے کی کوشش وہاں ان کے کلام میں ایک پھیکا پن در آیا۔

حسرت کے عشق اور جگر کی سرمستی کے برخلاف ایک تیسری جہت جو اس دور کی شاعری میں خاصی مقبول ہوئی وہ فانی کی یاسیت تھی اور اس یاسیت کا سب سے بڑا محرک خود ان کی زندگی تھی۔ یہ ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ انسان کے گرد و پیش کے حالات اس کی ذاتی زندگی، اس کے خیالات و افکار پر اثر انداز ہوتے ہیں وہ جو کچھ کرتا ہے، جو کہتا ہے، جو سوچتا ہے وہ سب اس کے خیالات کا آئینہ ہوتا ہے لہذا فانی کی شاعری ان کی شخصیت و زندگی کا احاطہ کئے ہوئے محسوس ہوتی ہے۔ کلیات فانی کے مقدمے میں اس بات کا اعتراف بھی کیا گیا ہے:۔

> میں کسی دوسرے شاعر کو نہیں جانتا جس نے اپنی پوری شاعری کو اپنی زندگی کے تاثرات، اپنی حقیقی وارداتِ قلبی اور اپنے تمام تر انسانی احساسات کا آئینہ دار بنایا ہوا فانی کی شاعری یکسر خود فانی کی مہجور زندگی ہے اسے شاعری کی روح سے الگ کر لیجئے یا فانی کی روح کو اس شاعری سے خارج کر دیجئے تو کیا رہ جاتا ہے ان اوراق میں سوائے وحشت زدہ اور ویران خَلا کے۔"......1

ظاہر ہے کہ جو انسان کے خیالات و احساسات ہوں گے ان کے اظہار کے لئے اسے

1۔ مقدمہ کلیات فانی ص 7

اسی مناسبت سے علائم و رموز بھی استعمال کرنے پڑیں گے کیونکہ ہر لفظ ہر طرح کے خیالات کی ترجمانی نہیں کر سکتا۔

فانی نے غزل میں جن مخصوص الفاظ کو بحیثیت علامت استعمال کیا، وہ ان سے پہلے بھی اردو غزل کی زینت بن چکے تھے اور ایک عرصۂ دراز تک مسلسل استعمال کی وجہ سے اپنی معنویت تقریباً کھو چکے تھے، فانی نے ان کے تنِ مردہ میں دوبارہ زندگی کی روح پھونکی گویا یہ علامتیں جن سے قاری کا ذہن پہلے سے متعارف تھا ایک نئی معنویت کے ساتھ ابھریں جس نے لفظ کو قدرت عطا کی:۔

شاعر اپنے تحت الشعور کے مبہم احساسات کی ترجمانی کے لئے علامتوں کا استعمال کرتا ھے لیکن ایسی علامتوں کا انتخاب کیا جانا چاھئے جو اپنے اندر ندرت رکھنے کے علاوہ سلیس اور عام فہم بھی ھوں کیونکہ علامتوں کا مقصد بھر صورت ابلاغ اور مافی الضمیر کی ترسیل ھے اور علامتیں اجنبی اور کھوئی کھوئی ھیں تو فن کیوں اور فنکار کس لئے۔ علامتوں کو شاعر کی ذھنی کیفیات کا آئینہ دار کھا گیا ھے لیکن اگر یہ داخلی کیفیات خارج سے ھم آھنگ نہ ھوں تو حُسنِ شعری متاثر ھوجاتا ھے۔"......1

فانی نے اس صورتحال کو شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے ذہن میں رکھا اسی لئے ان کے علائم کی دنیا قاری کے لئے نامانوس نہیں رہی۔ مثلاً "کوچہ قاتل" یہ لفظ کلاسیکی شاعری میں بار بار استعمال ہوا ہے اس کا مفہوم کوچہ محبوب ہے جہاں جانا سراسر اپنی جان گنوانے کے مترادف ہے مگر جہاں ہمہ وقت عشاق کا میلہ لگا رہتا ہے اور جہاں جا کر عاشق اپنے

1۔ غزل کے نئے جہات ص178

آپ کو فنا کر دیتا ہے۔ ان تمام نکات سے جو تصویر سامنے آتی ہے وہ ایک روایتی داستانِ عشق کی ہے، جہاں موت ایک مجبورِ ناکام عاشق کا انجام ہے مگر فانیؔ نے اس لفظ کو ایک خاص انداز میں برتا ہے ان کے یہاں کوچہ قاتل ایک ایسے مقام کی علامت بنتا ہے جہاں ہر طرف حرکت و رونق ہے جہاں ایک زندگی کے خاتمے کے ساتھ ہی دوسری زندگی کا آغاز ہوتا ہے اور یہ سلسلہ مسلسل قائم رہتا ہے۔

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے
اک خاک نشیں اٹھا اک خاک نشیں آیا

گویا کوچۂ قاتل عاشق کا مقتل نہیں بلکہ کائنات ہے جہاں ہر تخریب ایک نئی تعمیر کا سنگ بنیاد بن جاتی ہے۔ جہاں رونقیں لامحدود ہیں کیونکہ زندگی کبھی فنا نہیں ہوتی اگر ایک جسم سے روح نکلتی ہے کسی دوسرے جسم میں کوئی دوسری روح آباد ہو جاتی ہے۔

اسی طرح ''آئینہ'' کلاسیکل شاعری کی ایک مخصوص اور اہم علامت ہے۔ اردو شاعری میں یہ علامت تصوّف کے اثر سے آئی۔ صوفیائے کرام نے کبھی کائنات کو آئینہ حیرت تصور کر کے اس میں حسنِ مطلق کی جھلک دیکھنے کی کوشش کی، کبھی آئینہ، حیرت کا پیکر بن گیا اس کے علاوہ آئینے کی ایک جہت محبوب کی جانب بھی اشارہ کرتی ہے۔ کہیں آئینہ دل ہو جاتا ہے اور کہیں ضمیر، کبھی انسان کو ماضی کی جانب کھینچ لے جاتا ہے کبھی پاکئ قلب کی عکاسی کرتا ہے۔ فانیؔ نے ''آئینہ'' کے استعمال میں خاص اہتمام کیا ہے مثلاً آئینے کی حیرانی دیکھیے۔

دل بس اِک لرزش پیہم ہے سراپا یعنی
ترے آئینے کو آتا نہیں حیراں ہونا

حیرت نے مجھے تیرا آئینہ بنایا
اب تو مجھے دیکھا کر اے جلوۂ جانانہ

شمع و پروانہ'' کا ذکر ہماری شاعری کا ایک اہم ترین حصہ ہے۔ ولی اور ان کے بعد آنے والی نسلوں نے ان سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ کبھی یہ محبت کا افسانہ بن کر سامنے آتے ہیں اور کبھی سوزش غم کی حکایت میں ڈھل گئے ہیں۔ اقبال نے پروانے کو قوموں کے تحرک کی علامت بنا کر پیش کیا ہے کہیں یہ سپاہی شمعِ وطن پر نثار ہوتا ہے اور کہیں مایوس و ناکام انسان کی تصویر کشی کرتا ہے جو خواہشوں اور حسرتوں کی آگ میں جل کر فنا ہو جاتا ہے۔ فانی نے ان کا استعمال اپنے مخصوص انداز میں کیا ہے۔ پہلے شمع کو ہی لیجئے، کیونکہ شمع کی روشنی پروانے کے عشق کا محرک ہے۔ ''شمع'' اپنی روشنی کی وجہ سے محبوب کے حسن سے مماثلت رکھتی ہے۔ اپنے شعلے کی رعایت سے پروانوں کو جلا کر ایک ظالم ہستی کا اشارہ بنتی ہے اور اپنی قطرہ قطرہ پگھلنے والی کیفیت سے سوز و گداز کی علامت بن کر سامنے آتی ہے۔ اس کی روشنی ویران مزاروں کو بھی روشن کرتی ہے اور محفل عیش کی رونق بھی دوبالا کرتی ہے۔ کبھی اس کی روشنی سرتاپا زبان بن جاتی ہے اب ذرا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے ؎

ہر عیش کی محفل میں پروانے کا ماتم تھا
جو شمع نظر آئی دل گیر نظر آئی

شمع بیک وقت محفل عیش کی روشنی بھی ہے اور پروانے کے ماتم میں خاموشی سے جلتا ہوا حسن بھی، جو عشق کو فنا کر کے خود اپنی ہی آگ میں جل جل کر فنا ہو رہا ہے وہی پگھلتا ہوا موم جو محفل کی رنگینی میں اضافہ کر رہا ہے آہ و بکا اور ماتم کی تصویر کشی بھی کر رہا ہے۔ دل گیر شمع کی ترکیب نے محفل عیش کی رومانیت کو ماتم کدے میں تبدیل کر دیا ہے ؎

مآل سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ
بھڑک اٹھی ہے شمعِ زندگانی دیکھتے جاؤ

شمع چونکہ اپنی مختصر سی حیات میں لمحہ لمحہ اپنے اندرونی کرب سے پگھلتی ہے اور بالآخر رات کے ختم ہونے تک اس کا وجود بھی ختم ہو جاتا ہے اس کی خاموشی ہی اس کے کرب کی زبان بن جاتی ہے۔ یہ ایک مایوس زندگی کی علامت ہے جو خود جل کر دنیا کو منور کرتی ہے ؎

جلوۂ عشق حقیقت تھا حسن مجاز بہانہ تھا
شمع جسے ہم سمجھے تھے شمع نہیں پروانہ تھا

صوفیائے کرام نے عشقِ حقیقی کی پہلی منزل عشق مجازی قرار دی ہے یعنی حسن مجازی کا جلوہ ہمیں حسنِ حقیقی تک لے جاتا ہے گویا مجاز حقیقت تک پہنچنے کا پہلا مرحلہ ہے اور پھر مجاز تو خود حسن حقیقی کا مرہونِ منت ہے۔ دوسری جانب حسنِ حقیقی کی خود بینی اسے شمع سے پروانہ بنا دیتی ہے تو گویا شمع صرف حسن نہیں عشق بھی ہے جو اپنی ہی آگ میں جلتا ہے۔

اسی طرح برق وآشیانہ، بہار وخزاں، زنجیر، صحرا، زنداں غزل میں بار بار استعمال ہوئے ہیں اتنے استعمال ہوئے کہ گھس کر اپنی آب وتاب کھو بیٹھے مگر فانی نے انہیں لفظیات کو از سر نو زندہ کیا۔ مثلاً برق کہیں حسنِ مطلق کی بجلی ہے تو کہیں آشیانے کی بربادی کی علامت کہیں رنج ومصائب کی تمہید ہے تو کہیں مرگ ناگہاں۔

تعمیر آشیاں کی ہوس کا ہے نام برق
جب ہم نے کوئی شاخ چنی شاخ جل گئی

برق کسی غیر کی سازش کا نتیجہ نہیں خود اپنی ہی خواہشات کا خمیازہ ہے۔ یہ خواہشات اور پھر ان کی ناکامی کی علامت ہے۔ اس لفظ کو فانی نے اپنی شاعری میں بہت کثرت سے استعمال کیا ہے۔

وہی برق تجلی کارفرما اب بھی ہے
نگاہوں کو میسر اب نہیں بے ہوش ہو جانا

اللہ یہ بجلیاں نہ کام آئیں گی
آندھی سے کیوں نہ ہو آشیانہ برباد

فانی نے الفاظ کے معنوی استعمال میں کافی چابکدستی سے کام لیا ہے۔ ان کے یہاں

سادگی بیان بہت کم ہے بظاہر سادہ ترین نظر آنے والے اشعار بھی اپنے اندر ایک مخصوص تہہ داری رکھتے ہیں اور ایک ذہین قاری ان تہوں کو با آسانی کھول سکتا ہے۔ فانیؔ کے کلام کی معنویت اور تہہ داری پر اظہار رائے کرتے ہوئے ڈاکٹر مغنی تبسم لکھتے ہیں:۔

"فانیؔ کی زبان کا ایک نمایاں وصف رمزیت اور خیال افروزی ہے ان کے تربیتی دور کے کلام سے صرفِ نظر کرلیں تو ہم دیکھیں گے کہ وہ بہت کم سادہ الفاظ میں گفتگو کرتے ہیں۔ ان کی گفتگو بیشتر استعارات میں ہی ہوتی ہے۔ انھوں نے اپنے اظہار اور اِخفاء کے لئے ایک خفیہ زبان ڈھال لی تھی۔ اِخفاء اس لئے کہ وہ اپنے خیالات وجذبات کو ظاہر کرنے سے پہلے چھپاتے ہیں۔ وہ پوری طرح کھل کر سامنے نہیں آجاتے۔ جھلک دکھا کر چھپ جاتے ہیں۔ اس جھلک میں مشاہدے کی دعوت ہوتی ہے کہ آگے بڑھ کر حجاب اُٹھا دے فانیؔ کی زبان اصطلاحی ہے اصطلاح کے مفہوم میں استعارے، استعباد، کنایے، رموز، علائم سبھی کچھ شامل ہے۔"......1

ان استعارات وعلائم سے بھر پور اشعار کا اگر ذکر کیا جائے تو پورا دفتر درکار ہے۔ جیسے آشیاں، زندگی کی خواہش کی علامت ہے جو جہدِ پیہم پر آمادہ کرتی ہے۔ آشیاں دراصل انسان کی امیدوں کا مرکز ہے اس کے پس منظر میں ایک پورا سماجی نظام ہے ایک ڈسپلن ہے کیونکہ آشیاں کے ساتھ زندگی کے بہت سے لوازمات خود بخود جڑتے چلے جاتے ہیں آشیاں بنانے کے معنی بجلیوں کو دعوت دینا بھی ہے اور زندگی کے میدان کارزار میں ایک

1۔ فانی بدایونی ص286

حریف کی حیثیت سے دنیا کے مدِ مقابل کھڑا ہونا بھی۔ آشیاں اجڑنا محض ایک ٹھکانے کا ختم ہو جانا نہیں بلکہ اس کے ساتھ تمام تمناؤں، خوشیوں، آسائشوں سے محروم ہو جانا ہے۔ ان معنوں کے ساتھ ہی جب ہم فانی کی ذاتی زندگی کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کے معنی خود بخود واضح ہو جاتے ہیں۔ اس کے ساتھ آشیانے کی اہمیت وافادیت کو ظاہر کر کے زندگی کی بقا کے لئے مخالف قوتوں کے وجود پر بھی اصرار کرتے ہیں۔ غالبؔ نے کہا ہے ؎

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ باد بہاری کا

فانی کہتے ہیں۔

برباد صد بہار ہوں میری نگاہ میں
جو آشنائے برق نہ ہو، آشیاں نہیں

قفس قید ہے اور اس کے سلسلے بہار چمن گل و بلبل وغیرہ سے جا کر ملتے ہیں ؎

پلٹ پلٹ کے قفس ہی کی سمت جاتا ہوں
کسی نے راہ بتائی نہ آشیانے کی

قفس ایک مجبور زندگی کی علامت ہے جب تک سانس باقی ہے۔ انسان قیدِ جسم سے رہائی حاصل نہیں کر سکتا۔ جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا ہے کہ قفس کے تلازمات چمن، بہار، بلبل وغیرہ ہیں اور بہارِ چمن زندگی کی مسرتوں سے بھرپور ہیں۔ خوشی اور سکون کا سرچشمہ ہیں آشیاں ہمیشہ چمن میں ہوتا ہے۔ اس لئے وہ باعث سکون ہوتا ہے۔ قفس چمن سے دور ہے جہاں بہار کا گزر تک نہیں یعنی ایک لفظ قفس کہہ کر اپنی تمام کلفتوں اور محرومیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ تبھی گردشِ فلک سے گھبرا کر قفس کو ہی آشیاں تصوّر کر لیا گیا ہے مگر یہ صبر باعث اطمینان نہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے حالات سے شکست تسلیم کر کے ہتھیار ڈال دئے گئے ہوں۔ یہ مایوسی کی انتہا ہوتی ہے جو انسان سے قوت عمل چھین لیتی ہے۔

بہار اپنی، چمن اپنا، قفس کی تیلیوں تک ہے
مبارک نکہت گل کا چمن بردوش ہو جانا

یہ شعر ایک ایسے تھکے ہارے انسان کی عکاسی کر رہا ہے جو منزل پر پہنچنے سے قبل ہی ہمت ہار چکا ہے اور یہ قناعت ہی میدانِ حیات میں شکست کی علامت ہے۔

فانؔی نے مروجہ علامتوں کو اپنے شعری اسلوب میں سمو کر انہیں اپنی ذات کا آئینہ بنایا ہے اور وہی علامتیں جو ان کے پیش روؤں کے یہاں عشق و محبت کی اور رومانیت کی عکاسی کر رہی تھیں۔ فانؔی کے یہاں قنوطیت و یاسیت کے علمبردار بن گئیں گویا انھوں نے غزل کی علامات کو اپنے ذاتی تجربوں کے امتزاج کے ساتھ معنی نو عطا کئے اور اظہار کے لئے نئے راستوں کی جانب نشان دہی کی۔ فانؔی کے یہاں قنوطیت اور یاسیت کے متبادل کے طور پر جگرؔ کی شاعری کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ بر خلاف فانؔی کے جگرؔ کے یہاں نشہ آور رومانیت ہے۔

رندی و سرمتی کی یہ کیفیت جو جگرؔ کا طرۂ امتیاز ہے ریاضؔ خیرآبادی کے یہاں بھی اپنی پوری شدت سے پائی جاتی ہے۔ مگر اسلوب کا فرق جگرؔ اور ریاضؔ کو ایک دوسرے سے اس قدر مختلف کر دیتا ہے کہ ایک ذہین قاری با آسانی دونوں کو الگ الگ کر سکتا ہے۔ جگرؔ کے یہاں رندی کا سہارا لے کر رومانی احساس کو ابھارا گیا ہے جبکہ ریاضؔ کے یہاں زندگی کی دائمی اقدار بھی نظر آتی ہیں۔ انہوں نے اسی جام و مینا میں پوری کائنات کی تلاش کی ہے۔ سطحیت اور عامیانہ انداز کے باوجود (جو ان کے کلام میں اکثر جگہ مل جاتے ہیں) یہ نقوش ایک روایت لئے ہوئے ہیں جو ان کی فطری ذہانت کا نتیجہ ہیں۔

اردو میں خمریہ شاعری کا ذکر جس شدت اور گہرائی سے ریاضؔ نے کیا ہے۔ شاید ہی کسی اور نے کیا ہو انہوں نے اپنے جذبات، احساسات اور خیالات کو جام، مینا، ساقی اور انکے ساتھ ہی واعظ و شیخ کے پیمانوں میں بھر کر اہل اردو کے سامنے پیش کئے حالانکہ بعض لوگوں کے مطابق انہوں نے کبھی شراب کا ایک قطرہ بھی نہیں چکھا۔ نشے کی ایک مسلسل

کیفیت ان کی پوری شاعری میں جاری وساری ہے جو ذہن ودل کو مسرور کر دیتی ہے۔

اردو شاعری میں نشے اور شراب کا ذکر دو معنوں میں کیا جاتا ہے ایک وہ شراب جو مجازی ہے اور انسان کو عیش وعشرت اور عیاشی کا سامان بہم پہنچاتی ہے دوسری وہ شراب معرفت جسے پی کر دنیاوی مظاہر نگاہوں کے سامنے بے بضاعت ٹھہرتے ہیں۔ ریاضؔ کے یہاں شراب کے دونوں رنگ اپنی پوری دلکشی اور کیف کے ساتھ موجود ہیں۔

اس کے آغاز جوانی کا کہوں کیا عالم
کچھ ایسا نشہ سا تھا نشے میں وہ چور نہ تھا

نشہ ایک ایسی کیفیت جو انسان کو مدہوش کر دیتی ہے اور وہ اپنے گرد وپیش سود وزیاں کے احساس سے عاری ہو کر یک گونہ بے خودی اختیار کر لیتا ہے۔ ایامِ شباب کو عام طور پر نشہ انگیز عمر کہا جاتا ہے جب انسان اپنی خواہشات وآرزوؤں کی تکمیل کے لئے دیوانہ وار دوڑتا ہے اور دیوانگی اور منزل پانے کی لگن اسے باقی دنیا سے بیگانہ کر دیتی ہے۔ اس شعر میں جوانی کو نشے سے تعبیر ضرور کیا گیا ہے مگر ایک عالم سرور ہے جو انسان کو ہوش وخرد سے بیگانہ نہیں کرتا بلکہ ہلکی سی لہر کے طور پر اس کی شخصیت پر طاری رہتا ہے۔

بعد توبہ بھی یہ پھینکا نہیں جاتا ہم سے
ہم لئے بیٹھے ہیں ٹوٹے ہوئے پیمانے کو

لوازماتِ شراب کا ایک اہم جزو پیمانہ ہے جو عام طور پر "دل" کی علامت کی شکل میں استعمال ہوتا ہے۔ اب اسی شعر پر غور فرمائیے کہ پیمانہ شراب سے لبریز ہوتا ہے اور محبت ایک ایسا نشہ ہے جو انسان کو دنیا مافیہا سے بیگانہ کر دیتا ہے۔ پیمانہ جب ٹوٹتا ہے تو اس میں بھری ہوئی شراب بھی بہہ جاتی ہے۔ دل کے ٹوٹنے کے ساتھ ہی محبت کا اندیشہ بھی ختم ہو جاتا ہے صرف ایک خمار باقی رہ جاتا ہے۔ مگر رند کو اپنا پیمانہ عزیز ہوتا ہے اور اس کی شکستگی

ہی اس کے عزیز تر ہونے کا سبب بن جاتی ہے اور پھر دل جیسی شے جو متاع حیات ہوتی ہے اپنی شکستگی کے باوجود پچھلے زمانے کی رنگین داستانوں کی یاد ہوتی ہے۔

ریاضؔ کے کلام میں جس شوخی و طفلانہ شرارت کا عکس ملتا ہے وہ ہر ایک کے بس کی بات نہیں ان کی شوخی محض محبوب تک محدود نہیں بلکہ اس کی زد میں واعظ و زاہد بھی آ گئے ہیں۔ یوں تو واعظ اور زاہد شاعری کے آغاز سے ہی طنز و طعن کا نشانہ بنے ہیں مگر ریاضؔ کے یہاں یہ رنگ اور بھی شگفتہ اور منفرد ہو گیا ہے ریاضؔ کی شوخی پر تبصرہ کرتے ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:۔

"لطیف شوخی کی مثالیں اردو ادب بالخصوص اردو شاعری میں بہت کم ملتی ہیں اور شعرائے لکھنؤ کے یہاں تو ہمیشہ پھکڑپن شوخی پر غالب آجاتا ہے۔ ریاضؔ کی شوخی اس وجہ سے لطیف ہے کہ اس کی تہ میں کوئی فلسفہ یا تلقین نہیں، شوخی کے یہ مضامین بیشتر زہاد اور واعظین کی شان میں ہیں جو اس وجہ سے موردِ عتاب ہیں کہ ریاضؔ کے مسلک کو نہیں سمجھتے اور محض ظاہر پر نظر کرتے ہیں۔".......1

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ریاضؔ کے یہاں واعظ یا شیخ کے لئے وہ تمسخر نہیں جو اردو شاعری میں رسمیہ شکل اختیار کر گیا ہے۔

وہ بھی بخشے گئے ہم بادہ کشوں کے ہمراہ
آج جنّت میں ہمیں ناصحِ مغفور ملے

جناب شیخ نے جب پی تو منہ بنا کے کہا
مزا بھی تلخ ہے کچھ بو بھی خوشگوار نہیں

1۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری ص646

جام چھلکانے لگے بھر بھر کے مئے کوثر سے آپ

حضرت واعظ بہت اونچے گئے منبر سے آپ

مندرجہ بالا اشعار ناصح، شیخ، واعظ کی جو تصویر ہمارے سامنے لاتے ہیں وہ مکروفریب اور دوہرے معیار کے انسان کی تصویر ہے جو نیک ودیندار ہونے کی اداکاری کرتا ہے مگر در پردہ انہیں گناہوں کا مرتکب ہوتا ہے جن سے لوگوں کو روکتا ہے۔

ریاضؔ کی غزلیہ علامتیں حالانکہ منفی نہیں مگر ایک لطیف نزاکت اور شگفتہ انداز ہے جو کانوں کو مانوس لگنے کے باوجود ذہن پر بیزاری کی کیفیت طاری نہیں ہونے دیتا۔ حالیؔ نے شاعری میں جس سادگی پر زور دیا تھا ریاضؔ کے یہاں وہ سادگی بدرجہ اتم دکھائی دیتی ہے۔ ان کی علامتیں ان کے مزاج کی ہی طرح کیف انگیز اور خوشگوار تاثر چھوڑتی ہیں۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:۔

> "ایک اور خرابی یہ ہوئی کہ بعض لوگوں نے محض چند مخصوص علامات کو شاعری سمجھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ الفاظ کی ایک خاص ترتیب سے شعر کہ لینا بہت آسان ہوگیا اور اس میں انفرادی اور ذاتی تجربے کی روح نہ رہی۔ حالیؔ کو غزل کی سادگی اس وجہ سے عزیز تھی کہ وہ اپنے اصلی خیالات کو اس قدر پردہ نشین بنا کر رکھنا مضر سمجھتے تھے وہ چاھتے تھے کہ علامات میں اتنی تہیں نہ ہوں کہ حقیقی اور مجازی معنی تلاش کرنے میں عوام کی عمریں صرف ہوجائیں وہ در اصل مخصوص مبہم کنایاتی اور در پردہ شاعری کے تقاضوں سے واقف ہوگئے تھے۔"......1

1۔ نئے اور پرانے چراغ ص294

ریاضؔ کے یہاں یہ مبہم اور کنایاتی انداز اپنی پوری سادگی کے ساتھ موجود ہے جو الفاظ کو پیچیدہ اور گنجینۂ معنی کا طلسم نہیں ہونے دیتا۔ اسی شراب اور نشے سے کام لے کر وہ بڑی سی بڑی بات کہہ جاتے ہیں شراب مجازی اور شراب معرفت کے ساتھ ہی اسلامی تاریخ کو بھی ان علامات کے پیمانے میں انڈیل کر دو آتشہ بنانا ریاضؔ کا ہی کام ہے۔

یہ کہہ کے اس میں زہر بھی ہے کچھ ملا ہوا
ساقی نے جب پلائی تو نشہ سوا ہوا

اسلام کی تاریخ کا ابتدائی دور جب دعوت اسلام عام کی جارہی تھی جن مصائب و آلام کا دور ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں مگر عام ظلم و ستم کے باوجود جس طرح شمعِ توحید پر پروانے جوق در جوق آکر نثار ہورہے تھے اس کی مثال دنیا کی تاریخ میں مشکل سے ملے گی۔ نبی کریمؐ نے جب اسلام کی تبلیغ کا آغاز کیا تو راہ میں آنے والی مشکلات سے صحابۂ کرام کو پہلے ہی دن آگاہ کرادیا تھا مگر باوجود اس کے ان کے پائے استقامت میں لغزش نہ آئی۔ اس پس منظر کو ذہن میں رکھ کر اگر شعر پر غور کیا جائے تو بغیر کسی کاوش کے پورا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے یہاں نشہ، ساقی اور زہر تینوں علامتیں واضح ہیں جن تک پہنچنے کے لئے فکر کے کسی مرحلے کو سر کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ اور اسی طرح کے اکثر اشعار ریاضؔ کے دیوان سے تھوڑی سی کوشش کے بعد باآسانی مل سکتے ہیں۔

قطرے میں بھی شراب کے دریا نظر پڑے
اتنی ملی ہے کہ شکر ہے پروردگار کا

نسخہ بیاض ساقئ کوثر سے مل گیا
گھر بیٹھے اب تو بادۂ کوثر بنائیں گے

اہلِ حرم بھی آ کے ہوئے تھے شریکِ دور
کچھ اور ہی رنگ آج مری میکشی کا تھا

زبان پر قدرت حاصل ہونے کی وجہ سے ریاضؔ کی آواز اپنے ہمعصروں میں ایک منفرد مقام رکھتی ہے مگر یہ مقام ایک خاص دور کے گزر جانے کے بعد اپنی وہ اہمیت برقرار نہیں رکھ پایا جو میرؔ و غالبؔ یا دردؔ و سوداؔ نے حاصل کی۔ خمریاتی شاعری ہونے کے باوجود بقول آل احمد سرور ان کے اشعار کیفیت و سرور سے عاری ہیں۔

شادؔ عارفی کی غزل اپنے ہم عصروں سے قطعی مختلف مزاج کی حامل ہے ان کی غزل کو بہ اعتبار مضامین دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا دور وہ ہے جو ان کی عاشقانہ غزلوں سے مزیّن ہے اور ان کے اپنے بیان کے مطابق ان کی رنگین بیانی کا مرقّع ہے دوسرا اور اہم دور ان کے اس شاعری کا ہے جسے انہوں نے شعلہ نوائی سے تعبیر کیا ہے۔

اس دور میں ایک طرف امیرؔ و داغؔ کے رنگ سخن کی تقلید اپنے پورے شباب پر تھی اور دوسری جانب حسرتؔ اور اصغرؔ و فانیؔ جیسے شاعر روایتی غزل کے بندھنوں کو توڑنے کی کوشش کر رہے تھے۔ ان حالات میں شادؔ نے اپنے لئے ایک منفرد راستے کا انتخاب کیا۔ ان کی عشقیہ غزلیات کا مجموعی ماحول حسرتؔ سے کہیں زیادہ گھریلو اور متوسط طبقے کے عشقیہ جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ ان کا محبوب متوسط ہندوستانی طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ جس میں ایک گھریلو لڑکی کی تمام خصوصیات بدرجہ اتم موجود ہیں اور روزمرّہ کے معمولی واقعات جو بظاہر سرسری ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر ایک کھٹا میٹھا احساس رکھتے ہیں اور جو غزل کے کینوس پر دھنک کے سات رنگوں کی طرح پھیل کر قاری کے دل کو موہ لیتے ہیں۔

لائے ہیں تشریف تکیوں پر دلائی ڈال کر
حسن اور اس درجہ بے خوف و خطر میرے لئے

شادؔ کی غزل معصوم محبت کی سادہ کہانی ہے جس میں شوخی اور حرکت کے مختلف رنگوں کا

عکس جھلکتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ایک اہم بات جو خاص طور پر قابل ذکر ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنے عاشقانہ جذبات اور واردات کو قدماء کی شاعری سے علیحدہ رکھا ہے بلکہ غزل کے اسلوب کو بھی یکسر تبدیل کر دیا ہے اور یہ تبدیلی بڑی حد تک حسرؔت کے یہاں بھی ہے لیکن شاؔد عارفی کے یہاں پوری طرح کھل کر سامنے آتی ہے۔ ان کی غزل کو کلاسیکل غزل اور بعض اوقات ان کے ہم عصروں کی غزلوں کے درمیان بھی واضح طور پر شناخت کیا جا سکتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ غزل کی قدیم علامات کو انھوں نے کسی بھی جگہ برتنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ ہر لحاظ سے اپنے آپ کو اپنے بزرگوں سے منفرد رکھنے کی یہ شعوری کوشش تھی تو بے جا نہ ہوگا شاؔد کی غزل کی لفظیات پر اظہار خیال کرتے ہوئے مظفر حنفی لکھتے ہیں:۔

"شاؔد عارفی نے مروّجہ غزل کے روایتی علائم و رموز سے روگرانی کرتے ہوئے غزل کی رومانیت اور اشاریت سے دانستہ پہلوتہی کی اور موضوع کی براہ راست ترجمانی کا فن اختیار کیا۔ اس طرح وہ بڑی فراخ دلی سے غزل کی مروّجہ علامتوں، کنایوں اور ان کے ساتھ وابستہ ذھنی متعلّقات اور تصوراتی لوازمات سے دستبردار ہوگئے۔ نتیجے کے طور پر ان کی عشقیہ غزل ان لوازمات کی پیدا کردہ پہلوداری اور وسیع پس منظر سے محروم ہوگئی جو عام اشعار کو غزل کی روایت مہیا کرتی ہے۔ وہ شے ان کے یہاں کم کم نظر آتی ھے جسے اساتذہ تغزل کا نام دیتے ھیں۔"........1

مگر موضوع کی براہ راست ترجمانی کے فن کا اطلاق ان کی دوسری غزلوں (جنھیں

1۔ شاؔد عارفی کی غزلیں ص33

انہوں نے شعلہ نوائی کا نام دیا) پر نہیں ہوتا۔ شاؔد کی غزل گوئی کا دور نا آسودگی اور بیزاری کا دور ہے۔ ان کی اپنی زندگی ناسازگاریٔ زمانہ کا شکار رہی اور بہ حیثیت شاعر انہوں نے اپنے اردگرد کے ماحول کو بھی اتنا ہی نا آسودہ اور نامکمل پایا جتنا کہ اپنی زندگی کو۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اس دور کے کلام میں طنز کی گہری کاٹ ہے جس کے لئے انہوں نے اعتراف کیا ہے۔

مسکینوں پہ ظلم ڈھا کر طنز فرمایا گیا
طنز کی جانب میں خود آیا نہیں لایا گیا

مگر زندگی کے کڑے امتحانات کے دور میں بھی انہوں نے کلاہ کج نہیں کی۔ حالانکہ ان کے ہم عصروں میں فاؔنی کے یہاں ان کے ذاتی حالات کا اثر اس قدر شدید تھا کہ مرگ پرستی ان کا غالب رنگ بنی اور اس کی بنیاد پر انہیں یاسیت کا امام کیا گیا۔ لیکن ہر شخص ایک جیسی افتادِ طبع لیکر پیدا نہیں ہوتا۔ کچھ حالات کے ہاتھوں ٹوٹ کر بکھر جاتے ہیں اور کچھ اپنی شخصیت کی جڑیں اتنی گہرائی تک پیوست رکھتے ہیں کہ زمانے کی آندھی بھی انہیں اکھاڑ نہیں پاتی۔ شاؔد نے بھی زندگی کی ناکامیوں کا منہ دیکھا، تلخیاں سہیں، وقت کی ہر اینٹ کا جواب پتھر سے دیتے رہے۔ اس جوابی جملے کی نشان دہی ان کی غزلیں کرتی ہیں۔ ایک انٹرویو میں اپنے احتجاجی رویے پر بات کرتے ہوئے انہوں نے کہا تھا:۔

"غزل گو صنف سخن به معشوق گفتن تک محدود رهتا هے۔ میرے یهاں غزل محدود معنوں میں کوئی درجه نهیں رکھتی۔ غزل کے اندر هر طرح کے مضامین لائے جاسکتے هیں۔ عمر کے ساتھ ساتھ ماحول اور حالات ناسازگار نے مجھے جھلا دیا۔ خصوصاً مسلمانوں کی تباهی و گمراهی نے۔ میں نے هر ٹھوکر کے بعد سنبھل کر اس پتھر کو روند ڈالنے پر کمر کس لی۔ آج بھی وهی

حالات اور ماحول میری مخالفت میں ہیں جن کا حتی
الوسع مقابلہ کررہا ہوں، کرتا رہوں گا۔ فولاد پگھلتا
نہیں ٹوٹ جاتا ہے۔"......1

شآد کی طنزیہ غزلوں کا مزاج عشقیہ کلام سے قطعی مختلف ہے۔ پچھلے صفحات میں یہ ذکر آیا تھا کہ شآد نے قدمأ کے فرسودہ راستے سے شعوری طور پر اجتناب کیا اس کے باوجود اپنے آپ کو صدیوں سے چلے آرہے اس مخصوص اثر سے محفوظ رکھنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ بعض اوقات ان کا طنز اپنے اظہار کے لئے وہی پرانے سانچے ڈھونڈلاتا ہے جو ان کے پیش رو استعمال کر چکے ہیں مثلاً علامت ''قفس'' جو ان سے پہلے اور ان کے ہمعصروں کے یہاں بھی استعمال ہوتی رہی ہے۔ اسے شآد نے بھی کئی بار استعمال کیا ہے۔ یہاں یہ کہنا مقصود نہیں کہ انہوں نے روایتی رنگ کی تقلید کی ہے بیشک معنوی اعتبار سے ''قفس'' کا مفہوم ان کے یہاں بدلا ہے مگر مظفر حنفی نے جس دانستہ روگرانی کا ذکر کیا ہے یہ اور اس طرح کے دوسرے الفاظ اس پر پورے نہیں اترتے۔

کاروبار قفس اب یہاں آگیا
یہ فلاں چل بسا وہ فلاں آگیا

قفس، قید، ہوس اور پابندی کی علامت ہے اور یہ قید و بند نہ صرف سماجی دستور ہے بلکہ سیاسی نقطۂ نظر سے بھی اہمیت کا حامل ہے۔

جان پر کھیل بھی جاتا ہے سزاوارِ قفس
اس بھروسے میں نہ رہئے گا یہ کیا پر لے گا

مگر شآد کے یہاں یہ قفس دائمی قید یا نا اُمیدی و مایوسی کے اندھیروں کی جانب ذہن کو منتقل نہیں کرتا بلکہ اس کو توڑ کر آزادی کی فضا میں سانس لینے پر اکساتا ہے۔ انہوں نے قفس کو ایک ایسی قید کی شکل میں پیش کیا ہے جو صرف قیدی کے عزم و ارادے کی محتاج ہے۔ جس

1۔ شاد عارفی سے ایک ملاقات ماہنامہ تحریک ص 13

دن وہ قیدی حالات کا مقابلہ کرنے کی اہمیت حاصل کرے گا اس دن قفس کی تیلیاں اس کے لئے بے معنی ہو جائیں گی یہاں قفس کا مفہوم وہی ہے مگر فکر کی تبدیلی نے اسے ایک بوسیدہ اور کمزور جگہ بنا دیا ہے جہاں سے کبھی بھی آزادی حاصل کی جاسکتی ہے۔ اسی طرح ''تیشہ'' قدیم تلمیح ہے جو کوہ کنی جیسے سخت ترین اور مشکل مرحلے کی علامت سمجھی جاتی ہے۔

کیا تعجب ہے کہ تیشوں کی طرف بڑھ جائیں
لوگ ہاتھوں کو سوالوں سے جو مہلت دیں گے

اب تک تیشے کا ذکر شیریں وفرہاد کی عشقیہ داستان سے منسوب ہو کر صرف عشقیہ علامت کی حیثیت سے استعمال ہوتا رہا تھا مگر شاؔد عارفی نے اسے جبر وستم کی بیخ کنی کے لئے استعمال کیا ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں ایک امید افزا جذبہ ہے تیشے کا ذکر ہی ذہن کو حرکت وعمل کی جانب متوجہ کرتا ہے اور عزم وارادے کی نشان دہی کرتا ہے اور ایک بدلے ہوئے مضبوط اور آزاد سماج کی نیو ڈالنے کی جانب راغب کرتا ہے۔

جناب شیخ ہر دور میں شعراء کے نزدیک قابل ملامت رہے ہیں۔ شعر دیکھئے۔

چاپ سن کر جو ہٹا دی تھی اُٹھا لا ساقی
شیخ صاحب ہیں میں سمجھا، تھا مسلماں ہے کوئی

طنز کے کاری وار کے ساتھ لفظ شیخ میں ایک مکار اور ریاکار انسان کی پوری تصویر ابھر کر سامنے آجاتی ہے مگر یہ تصویر اپنے پیش رووں سے مختلف نہیں شاؔد کے یہاں اسے بہت سے اشعار ہیں جنہیں دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ باوجود کوشش کے بھی ان کے یہاں کہیں نہ کہیں تقلیدی رنگ جھلک آتا ہے۔ البتہ قدیم علامات کے محدود محور پر گھومتے ہوئے بھی ان کی طنزیہ شاعری نے اپنے دور کے بہت سے سماجی اور سیاسی مسائل کو اپنے اندر سمولیا ہے اور اس کا اعتراف ان کے اکثر نقادوں نے کیا بھی ہے:۔

"شاؔد عارفی کا طنز چومکھی ہے ان کی کمان کے چلّے

سے بیک وقت کئی تیر ایک ساتھ پر جوڑ کر نکلتے ھیں
اور ایک ایک تیر کئی کئی شکار کرتا ھے ان کے گرد
وپیش پھیلی ہوئی زندگی کا کوئی جھول کوئی رخنہ
کوئی ناھمواری ایسی نہیں جہاں ان کی نگاہ دوربیں نہ
پھنچتی ھو سماجی عدم توازن اقتدار کا انتشار، اقرباء
پروری، بلیک مارکٹنگ، فقدان تربیت، سماج کے
تخریب کار غرض کسی بھی کج روی کا کوئی پھلو
شاد عارفی کی زد سے بچ کر نہیں نکلا ھے۔".....1

حالانکہ ان کی غزلوں میں علامات کا استعمال اتنا زیادہ نہیں ہوا جتنا کہ ان کے پیش روؤں یا ہم عصروں کے یہاں تھا دراصل شاد کی انفرادیت ہی ایک منفرد لب و لہجے، ندرتِ ادا اور ان نئے الفاظ کی تلاش اور انہیں سلیقے سے غزل کے سانچے میں فٹ کر دینے میں ہے جن کو اب تک شاعرانہ طرزِ بیان کے لئے نا قابل قبول قرار دیا جاتا رہا ہے۔

انہوں نے جب بھی اور جہاں بھی ان پُرانی علامتوں کا استعمال کیا ہے اپنے انفرادی لب و لہجے سے ان میں نئی جان ڈال دی ہے اور مفاہیم کے نئے گوشوں سے روشناس کرایا ہے اور چونکہ یہ سب کچھ دانستہ طور پر ہوا اسی لئے انہیں اس کا بھرپور احساس بھی ہے۔

جہاں تک ہماری غزل جائے گی
تغزل کے معنی بدل جائے گی

سماجی تبدیلیوں اور ان کے تناظر میں علامات کے بدلتے ہوئے مفاہیم کے ساتھ ایک خاص چیز اور بھی ہے جو اس دور کی غزل میں ہمیں نظر آتی ہے اور جس کا ذکر کرنا ناگزیر ہے۔ وہ ہے شاعری میں فارسیت کے بجائے ہندوستانیت کی آمیزش اس سلسلے میں فراقؔ کا نام سر فہرست ہے۔ بلکہ یہ یوں کہنا چاہیئے کہ اس ہندوستانیت کی ابتدا ہی فراقؔ کے ہاتھوں ہوئی۔

1۔ شاد عارفی کی غزلیں ص65-64

یہ فراقؔ کا ہی کارنامہ ہے کہ انہوں نے غزل کو ایرانی روایت کے ساتھ ساتھ ہندی روایت اور ماحول سے قریب تر لانے کی بھرپور اور کامیاب کوشش کی۔ حالانکہ فراقؔ سے قبل اردو مثنویاں اور مرثیے ہندوستانی ماحول اور رسم ورواج کی عکاسی کرتے نظر آتے ہیں لیکن غزل گوشعراء اب تک فارسی روایات کی تقلید کو ہی غزل کی بقا کا ضامن سمجھتے رہے تھے لہٰذا فراقؔ سے قبل (نظم سے صرف نظر کرتے ہوئے) غزل میں باوجود تبدیلیوں کے وہ مکمل ہندوستانیت نظر نہیں آتی جو صرف فراقؔ گورکھپوری کا خاصہ رہا۔ حالانکہ ترقی پسند غزل گوشعراء نے اس لحاظ سے غزل کو ایک نئی جہت دی کہ کلاسیکی لفظیات کو تبدیل شدہ عصری فضا کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی مگر باوجود نئی معنویت کے، علامتوں کا ذخیرہ وسیع نہ ہوسکا۔

فراقؔ ترقی پسند تحریک سے متاثر ضرور ہوئے لیکن انہوں نے اسے تبلیغ کا ذریعہ بنانے کے بجائے اس کے جمالیاتی و تاثراتی پہلو کی جانب زیادہ توجہ کی اس کے ساتھ ہی چند نئی علامات (جو تلمیحات کی شکل میں ہیں) کے استعمال سے اس صنف میں تازگی کی نئی لہر دوڑادی جو ہندستانی تہذیب کے رنگوں سے مزیّن ہے۔

فارسی غزل کی دوسری علامات کے ساتھ شیریں فرہاد، لیلیٰ مجنوں وغیرہ کو بھی ایران سے درآمد کیا گیا تھا۔ فراقؔ کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے قدیم روایات کو برقرار رکھتے ہوئے عشقیہ علامات میں مزید اضافے کئے جن میں خاص طور پر نل ودمن اور کشن ورادھا قابلِ ذکر ہیں۔

ادا میں کھنچتی تھی تصویر کرشن و رادھا کی
نگاہ میں کئے افسانے نل ودمن کے ملے

وحدتِ عاشق و معشوق کی تصویر ہوں میں
نل کا ایثار تو اخلاص دمن مجھ کو دیا

وہ نظر نظر کی فسوں گری وہ سکوت کی بھی سخنوری

تری آنکھ جادوئے سامری ترے لب فسانۂ نل و دمن

مندرجہ بالا تلمیحات میں اس زمین کی خوشبو اور رنگ رچا ہوا ہے۔ جس پر فراقؔ نے آنکھ کھولی اسی لئے اس ماحول میں بے گانگی کا وہ احساس شامل نہیں جو فارسی کے اثر سے اردو غزل میں در آیا تھا۔ یہ تلمیحات اپنا ایک واضح پس منظر رکھتی ہیں۔ جس سے اس مٹی کا ہر باسی بخوبی واقف ہے۔

ابتدا سے آج تک 'رات' غزل کی ایک مستقل علامت رہی ہے۔ کلاسیکی غزل میں رات کا ذکر عموماً فراق، درد کرب کے ساتھ آیا ہے۔ اس طرح رات کا جو ایک مجموعی تصور اُبھرا وہ اس کی تاریکی کے ساتھ مل کر پوری شاعرانہ فضا پر ایک ماتمی رنگ اور نالہ و فریاد کا شور طاری کر گیا۔ ترقی پسند غزل گو شعراء نے اسی رات کو سرمایہ دارانہ نظام اور ظلم و استبداد کی علامت بنا کر پیش کیا۔ اسی طرح رات ایک بے چینی اور اضطراب کی کیفیت بھی پیدا کرتی ہے۔ جس میں منفی انداز نمایاں ہے۔ مگر فراقؔ کا انداز ان تمام شعراء سے مختلف ہے انہوں نے رات کو ایک منفرد اور اچھوتے رمزیاتی انداز میں پیش کیا ہے اور ایسے اشعار میں ان کے یہاں ایک بے پایاں سکون و مسرت کا احساس ہوتا ہے غالباً اسی احساس کی جانب اشارہ کرتے ہوئے تقی حسین جعفری لکھتے ہیں:۔

"فراقؔ کا سب سے بڑا کارنامہ اردو شاعری میں قربِ فطرت اور حیات و کائنات کے باہم رشتوں اور اس کے حجابات کی تفسیر کا ھے۔ اردو میں فطرت کی منظر نگاری کی روایت گو پرانی ھے لیکن وہ شعری جمالیات کے تصور سے آگے کی چیز ھے۔ فراقؔ کے یہاں رات پچھلے پھر اور قرب فطرت کے ساتھ گونا گوں

داخلی تجربات ان کی شعری روح میں سرایت کر گئے
ہیں اور ان کے یہاں یہ عمل جذبے کی صداقت اور
کرب سے عبارت ہے اس رویے کو اپنانے میں انہوں نے
راست طور پر انگریزی کی روحانی تحریک سے فیض
اٹھایا ہے لیکن اس کے Treatment میں انہوں نے اپنی
انفرادیت کو پوری طور پر باقی رکھا۔“.......1

رات کی یہ رمزیت اور پرسکون کیفیت فراؔق کو اس مضطرب اور بے چین زندگی سے حاصل ہوئی ہے جس نے انہیں شب بیداری کرنا سکھایا غالباً اسی لئے فراؔق کے یہاں رات جہاں ایک اداسی، سنسان اور پُر درد فضا کا احساس دلاتی ہے وہیں ایک ٹھنڈی اور قلبی سکون عطا کرنے والی کیفیت بھی پیدا کرتی ہے۔

ہم اہلِ انتظار کے آہٹ پہ کان تھے
ٹھنڈی ہوا تھی غم تھا ترا ڈھل چکی تھی رات

افق سے تا بہ افق کائنات محو خواب تھی
نہ پوچھ دے گئے ہیں کیا مجھے وہ لمحے رات کے

تاریکیاں چمک گئیں آواز درد سے
میری غزل سے رات کی پلکیں سنور گئیں

یہ اشعار فراؔق کی ان مثبت و منفی کیفیات کے آئینہ دار ہیں جو ان کی برسوں کی شب بیداری کا حاصل ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ رات کی تمام لذتیں، اذیتیں، جادوئی مناظر ان کے رگ و پے میں سرایت کر گئے ہیں ان اشعار میں درد تو ہے مگر غمِ ہجر میں تڑپنے والی حالت اور مایوسیانہ کیفیت نہیں اور نہ ہی کوئی کھردرا تاریک اور خشک احساس ہے بلکہ نرم اور

1۔ فراق شخص اور شاعری ص110

دھیمی کیفیت ہے جیسے چاند کی شفاف روشنی میں کنول کھل گئے ہوں اور یہی نرم اور گداز کیفیت ان کی شاعری کو دیگر شعراء سے ممتاز کرتی ہے۔

فراقؔ کے یہاں زندگی کا ایک ایسا شعور ہے جو انہیں قدیم روایتوں سے بدظن نہیں کرتا اور نہ ہی ایسی شاعری پر مجبور کرتا ہے جسے ہم تبلیغی رنگ یا کسی مخصوص تحریک کا مینی فیسٹو کہہ سکیں۔ سید احتشام حسین لکھتے ہیں:۔

"جس نے فراق کی تحریریں پڑھی ہیں اور ان کی غزل گوئی کی ارتقائی منزلوں کا گھرا مطالعه کیا ھے اسے یه دیکھنے میں بالکل دشواری نہیں ھو گی که وہ ابتدا میں ایك روایتی اسلوب کی تقلید کرتے تھے مگر چونکه ان کے پاس خوب سے خوب تر کی تلاش کرنے والا ایك سیماب صفت اور جولان و رقصنده ذھن تھا اس لئے وہ بڑی خوبی سے اس گرفت سے آزاد ھو گئے۔ اس کے محاسن کو سمٹتے ھوئے وہ ایك دوسری منزل کی جانب چل پڑے۔ روایت کے گھرے شعور کا نتیجه یه ھوتا ھیکه خود اپنے اسلوب کے خط وخال دکھائی دینے لگتے ھیں اور ھزارھا آوازوں میں اپنی آواز کا مخصوص آھنگ سنائی دینے لگتا ھے۔ ذوقِ تخلیق شعور کا سھارا لے کر انفرادیت کو نکھارتا ھے اور حقیقتوں کو نئے رشتوں سے مربوط کر کے اپنے اپنے انداز سے پیش کرنے میں مدد دیتا ھے۔ اس طرح اپنی ذات کا عرفان خود شاعر کو بھی ھوتا ھے اور دوسرے کو بھی، تکمیل کی خواھش ریاضت پر اکساتی ھے اور وہ جد وجھد جاری ھوتی ھے

جس میں اس کا شعور اپنی شخصیت کی پوری طاقت سے سر گرم عمل ہو جاتا ہے۔"......1

جہاں تک عشقیہ غزل کا تعلق ہے ہم سبھی اس بات سے اچھی طرح واقف ہیں کہ قدیم غزل میں (چند شعراء کے استثنا کے ساتھ) عشق کا ایک محدود اور جامد تصور تھا۔ ان شعراء کے یہاں عشق کی خارجی حالتوں اور محبوب کا سراپا ہی غزل کی کل کائنات تھا۔ بات اس سے کچھ آگے بڑھی تو ہجر کی ایک ہی کیفیت کو الفاظ کی تبدیلی کے ساتھ بار بار دہرایا جانے لگا اور اور دوہرائے جانے کا ردعمل اتنی مدت تک چلا کہ بالآخر حالی کو مقدمہ شعر و شاعری لکھ کر ان تمام خامیوں کو قلم زد کرنا پڑا جو غزل کے جسم پر ناسور کی طرح رسنے لگی تھیں اور جنہوں نے ایک اکتا دینے والی یکسانیت پیدا کر دی تھی۔ فراؔق کی انفرادیت یہ ہے کہ انہوں نے اس محدود تصور کو وسعت بخشی ہے۔ فارسی کی نزاکتِ خیال کو ہندوستانی روح کے ساتھ اس طرح حل کیا کہ وہ خالص ہندوستانی سرزمین کی پیداوار معلوم ہوں ان کی غزل کی فکر انگیزی اور پہلوداری کی بنیاد عشق اور زندگی کے مضبوط رشتے پر استوار ہے۔

فراؔق کے یہاں لفظ "غم" موت سے عبارت نہیں۔ فراؔق غم کا ذکر کر کے یا غم انگیز کیفیت کو شعری و پیکر میں ڈھال کر کائنات کی وسعتوں کے امتزاج سے ایک ایسی پُر نور و پُر سکون فضا تیار کرتے ہیں کہ وہ دل میں اندر تک اتر کر ایک سبک احساس کے ساتھ روح کو ایک نرم و گداز کیفیت سے آشنا کر دیتی ہے۔ ان کا غم زندگی جینے کا سلیقہ سکھاتا ہے جہاں اداس فضائیں مسکراہٹوں کے چراغوں سے روشن ہیں۔ یہ اُداسی حسین ہے۔

صاف لو دے اُٹھی اُداس فضا
مسکراہٹ تری جو یاد آئی

نشاط حسن ازل کو بھی وجد آجاتا
دکھی ہوئی ابھی اتنی رگِ حیات نہیں

1۔ شاہکار کافر غزل ص44

دل دکھ کے رہ گیا یہ الگ بات ہے مگر
ہم بھی ترے خیال سے مسرور ہوگئے

یہی عشقیہ واردات اور شعور ہے جو ایک طرف انسان کا رشتہ کائنات سے جوڑتا ہے اور دوسری طرف اس اعتراف کے ساتھ کہ زندگی کانٹوں کی سیج ہے اس میں جینے کے حوصلہ اور درد کو نشاط انگیز کیفیت میں بدل دینے کی ترغیب دیتا ہے۔ ترغیب ہی زندگی کی تہذیب ہے۔

بہ حیثیتِ مجموعی ان شعراء کو، جن کا ذکر اس باب میں کیا گیا ہے کسی مخصوص تحریک یا رجحان سے وابستہ نہیں کہا جاسکتا۔ اس لئے ان کا ذکر فرداً فرداً کیا گیا کیونکہ ان تمام شعراء کا ایک مخصوص رنگ و نظریۂ زندگی تھا۔ جس میں انہوں نے طبع آزمائی کی ان کے یہاں صرف ایک قدر مشترک تھی، وہ تھی جذباتی خلوص اور سچائی یہ دونوں چیزیں ان کے منفرد اسلوبوں میں برتی گئیں۔

حصہ ب

ترقی پسند تحریک اور جدیدیت

جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد ملک میں بڑے پیانے پر سیاسی وسماجی تبدیلیاں آئیں اور پھر اردو ادب تو اپنے آغاز سے ہی گونا گوں تبدیلیوں سے دوچار رہا ہے۔ آزادی کے بعد ادب خصوصاً شاعری نے بہت سے نئے رجحانات کو اپنایا اور پرانے رجحانات کو ترک کیا۔ ردّو قبول کا سلسلہ ہمارے ادب کا مزاج رہا مگر آزادی کے بعد اس میں کافی تیزی آئی۔ جوں جوں حالات اور زندگی بدلتی گئی پرانے رجحانات کی جگہ نئے رجحانات لیتے گئے۔ ان میں کچھ رجحانات و تحریکات بہت قلیل مدّت تک ہی ادب کا ساتھ دے سکیں مگر کچھ تحریکات ایسی ہی جنہوں نے عرصہ دراز تک زبان و ادب اور اسلوب کو متاثر کیا اور جن کا اثر آج تک ہمارے ادب پر دیکھا جا سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کا آغاز حالانکہ ۱۹۴۷ء کے قبل ہو چکا تھا مگر چونکہ اس کا اثر ۱۹۵۵/۶۰ء تک باقی رہا لہٰذا آزادی کے بعد کے رجحانات کا ذکر کرتے ہوئے ترقی پسند تحریک سے نگاہ بچا کر نکلنا تقریباً ناممکن ہے۔ یہ ایک بڑی تحریک تھی جس نے ہندوستان سے پہلے یورپی ممالک میں مقبولیت حاصل کر لی تھی، بعد میں چند لوگوں کی وساطت سے ہندوستان میں بھی تیزی سے پھیل گئی۔

انیسویں صدی کا آغاز دنیا کے لئے انقلاب عظیم کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ ۱۹۱۷ء کا سرخ انقلاب جو کارل مارکس کے نظریات کا نتیجہ تھا اس نے نہ صرف روس بلکہ تمام دنیا کو متاثر کیا اور عالمگیر سطح پر سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف نفرت کا اظہار کیا جانے لگا۔

ہندوستان میں ۱۹۱۷ء تک تعلیم یافتہ طبقہ ہی ان بین الاقوامی حالات سے متاثر تھا لیکن ذرائع ابلاغ و وسائل نے عوام تک بھی ان حالات کی خبریں پہنچانی شروع کردیں۔ ادھر ہندوستان میں سیاسی و سماجی سطح پر اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اندرونی ہنگاموں اور مطالباتِ آزادی نے شعر و ادب کو بھی متاثر کیا جس کا اثر اقبالؔ کی شاعری پر گہرا پڑا۔ ان کے یہاں سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف ناپسندیدگی کا جذبہ اور محنت کش طبقے سے ہمدردی کے جذبات واضح طور پر جھلکتے ہیں۔ جس میں مزدوروں کو اپنا حق حاصل کرنے اور سرمایہ داروں سے ٹکرانے کی تلقین کی گئی۔

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو

کاخِ امراء کے در و دیوار ہلا دو

سیاست کے ساتھ ساتھ پرانی اقدار سے بغاوت اور انحراف کا جذبہ بھی آہستہ آہستہ بیدار ہو رہا تھا اور نوجوان طبقہ مذہب کو عقل کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش کر رہا تھا۔ ہندوستان میں مغربی ممالک کی تقلید میں تعلیمِ نسواں اور عورتوں کی آزادی کی اہمیت کو محسوس کیا جانے لگا تھا۔ جدوجہد آزادی میں انہیں مردوں کے ساتھ کام کرنے کے موقع فراہم کئے گئے۔ وہ ہندستانی جو یورپی ممالک میں تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے گئے تھے ان تمام حالات کو دیکھ اور سمجھ رہے تھے۔ ان بیدار مغز لوگوں کو اپنے زمانے کے مسائل کا بھرپور احساس تھا جس نے بڑھتے بڑھتے اپنا رخ سوشلزم کی جانب موڑ لیا تھا۔ سماجی الجھنوں کا واحد حل اس دانشور طبقے کو صرف سوشلسٹ رجحانات میں دکھائی دیا۔

۱۹۳۵ء میں لندن میں ان نوجوان طلبہ کے ذریعے ایک ادبی حلقہ وجود میں آیا جس میں اردو کے علاوہ انگریزی، ہندی، بنگالی وغیرہ کے ادیب و شاعر بھی شامل ہونے لگے۔ یہ حلقہ اپنے آغاز میں ایک رسمی اسٹڈی سرکل تھا جو کچھ عرصے بعد ایک باقاعدہ انجمن کی شکل اختیار کر گیا۔ سجاد ظہیر، ملک راج آنند، محمد دین تاثیر، جیوتی گھوش وغیرہ نے مل کر انجمن کا

ایک منشور تیار کیا جس میں قدیم ادب کی مذمت کی گئی اور ایک ایسے نئے ادب کی ضرورت کو محسوس کیا گیا جس میں عوام کے نچلے طبقے کی ترجمانی ہو، جو زندگی کو اس کی پوری سچائی کے ساتھ من وعن بیان کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ ان نکات کو مدنظر رکھ کر تحریک کے اغراض ومقاصد کا ایک باقاعدہ مسودہ تیار ہوا اور لندن میں مقیم تمام ہندستانی ادباء وشعرا کو اس میں شامل کیا گیا۔ اس طرح پہلی بار ہندستانی مصنفین ایک پلیٹ فارم پر جمع ہوئے اور انجمن کی باقاعدہ نشستوں کا اہتمام کیا گیا۔ ۱۹۳۴ء میں جب سجاد ظہیر ہندستان لوٹے تو انہوں نے یہاں اس تحریک کو منظم طریقے پر چلانے کا بیڑا اٹھایا۔ جاگیردارانہ عہد کا وہ ادب جو تسکینِ قلب کے لیے تخلیق کیا جاتا تھا اور ایک مخصوص طبقے کی نمائندگی کرتا تھا اور جس میں مزدوروں، کسانوں اور محنت کش طبقے کے لئے کوئی جگہ نہ تھی، ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ناقابل تخلیق سمجھا جانے لگا۔ ترقی پسند تحریک کے پہلے خطبہ صدارت میں منشی پریم چند نے ادب کو زندگی کا ترجمان بنا کر پیش کرنے پر زور دیا۔ پُرانے ادب کی کم مائیگی پر اظہارِ افسوس کرتے ہوئے ایک ایسے ادب کی تخلیق پر زور دیا جو خواص کے بجائے عوام کو اپنا موضوع بنائے۔ یہ خطبہ ترقی پسند تحریک کے مصنفین کے لئے مشعل راہ ثابت ہوا جس کی روشنی کا سہارا لے کر ان ادیبوں اور شاعروں نے ایسا ادب تخلیق کرنا شروع کیا جس میں زندگی اور اس کی ہر آن ہر لحظہ بدلتی حالت تھی جس میں آزادی اور حرکت تھی جس میں تعمیری انداز اور حسن کا بدلا ہوا تصور تھا جو اپنے روایتی تصور سے قطعاً مختلف تھا۔ ترقی پسند تحریک نے اپنا جو منشور تیار کیا تھا تحریک سے وابستہ لوگوں نے اس کی پیروی کی۔ تحریک نے ادیب کو جو فرائض سونپے تھے اس کے نتیجے میں ادب میں کھردری اور تلخ حقیقت کی عکاسی کی گئی۔

ترقی پسند تحریک کا پہلا اعلان نامہ اردو ادب میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس میں انجمن کے مقاصد کو مدنظر رکھتے ہوئے مصنفین کو قدیم ڈگر سے ہٹ کر ایک خوش آئند مستقبل کی تلاش میں عوام کے دوش بدوش چلنے کی ہدایت کی گئی۔ ہندوستانیوں کو یورپ کے

تمدن سے استفادہ کرنے، زندگی کے بنیادی مسائل، عدم مساوات، پسماندہ طبقے کی مشکلات، بھوک اور بیکاری وغیرہ کو موضوع ادب بنانے کا عہد کیا گیا تو ہم پرستی، بے بسی، ماضی کی فرسودہ روایات سے چمٹے رہنے کی، اس اعلان میں سخت مخالفت کی گئی۔ تغیر و تبدّل کے راستے کو اپنانے پر زور دیا گیا جس سے زندگی میں حرکت و عمل کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا وضاحتی اظہار بیان رہا۔ اپنی بات کو اشارے کنائے میں کہنے کے بجائے صاف وسادہ زبان و لہجے میں بیان کرنے کا انداز تحریک کے اہم مقاصد میں سے ایک تھا مگر اس کا منفی نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ شاعری میں خطیبانہ اور کھردرا انداز بیان داخل ہو گیا جس نے شعریت کو مجروح کیا۔ سب سے بڑی ضرب غزل پر پڑی۔ غزل کا امتیازی وصف اس کی اشاریت اور ایمائیت ہے لہٰذا ترقی پسندوں کی نظر میں یہ صنف مشتبہ قرار پائی۔ شاعری میں وضاحت کی اس لہر نے ادب کو سماج کی صرف ایک رپورٹ بنا کر رکھ دیا۔ ادیبوں کی تخلیقات میں جذبے کے فقدان نے ایک بے کیفی کی کیفیت پیدا کر دی اور ترقی پسند تحریک سے متعلق سارا ادب صرف ہنگامی حالات کا آئینہ بن گیا۔ اس تحریک کا آغاز جس مقصدیت کو لے کر ہوا تھا وہ مقصدیت اب سیاست میں بدل گئی حالانکہ جدوجہد آزادی وقت کا تقاضہ تھی مگر تحریک کے حامی اس نقطے کو نظر انداز کر گئے کہ ادب میں دوامی اقدار سے انحراف کا انجام اس کے تنزّل کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اسی لئے ۴۷ سے قبل ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو ادب تخلیق کیا گیا تھا وہ منظوم نعرے بازی کہا جا سکتا ہے مگر وضاحتی انداز بیان کی اس لہر کے ساتھ ہی کچھ غزل گو شعرا ایسے بھی رہے جنہوں نے روایت کے دامن کو پوری طرح نہیں چھوڑا بلکہ ایک توازن کیساتھ اپنے نظریے کی ترسیل اسی زبان میں کی جو اب تک غزل کی پسندیدہ زبان رہی تھی غالباً اسی بات کو مدّ نظر رکھ کر مجروحؔ نے تحریک سے وابستہ غزل گویوں کی ذمہ داری کی وضاحت کی ہے:۔

"ترقی پسندانہ تغزل، ترقی پسند شاعری ادب کے دائرے

سے باہر کی چیز نہیں ہے بلکہ جو ذمہ داریاں ترقی پسند
ادیبوں اور شاعروں نے دوسری اصنافِ ادب کے سلسلے
میں لے رکھی تھیں تقریباً وہی ذمہ داریاں اس کی بھی
ہیں جو ترقی پسند غزل لکھ رہا ہے اس وقت ہمارے
ذہنوں میں یہی بات تھی کہ وہ شعر جو ظلم کے خلاف
احتجاج بلکہ کسی حد تک آویزش اور مظلوم کی
طرفداری کے احساس اور شعور کے نتیجے میں لکھا
جائے ترقی پسند شعری روایت کا حصّہ ہوگا۔ یہ شعر
نظم کا بھی ہوسکتا ہے اور غزل کا بھی اگر نظم میں
آرہا ہے تو نظم کے معنی لوازمات کے ساتھ آنا چاہئے
اور اگر غزل میں ہے تو غزل کی رعایت اور استعاراتی
دروبست کے ساتھ ترقی پسند تغزل اس کے علاوہ اور
کچھ نہیں کہ عصری احساس کا غزل کی روایت میں
سمو کر اظہار کیا جائے کوئی جذبہ کوئی احساس نہیں
جو ترقی پسند غزل میں نہ آیا ہو۔“......1

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جن شعراء نے غزل پر توجہ کی انہوں نے اس کو اس کے روایتی حسن کے ساتھ استعمال کرنے کی کوشش کی مگر اس کے باوجود ترقی پسند تحریک کے عہد میں غزل کو وہ مقبولیت حاصل نہیں رہی جو ماضی میں اس کا حصّہ تھی۔

ایک اور اہم بات جس کی جانب توجہ دلانی ضروری ہے وہ یہ کہ ترقی پسندوں نے غزل کو رجعت پسند صنفِ شاعری قرار دیا اور اپنے مقصد کی تبلیغ کے لئے نظم کو ذریعۂ اظہار بنایا مگر اس کے ساتھ ہی غزل کو بھی ایک نیا انداز ملا اور مسلسل غزل کا رواج ہوا:۔

ترقی پسندوں کا سیاسی مسلک بھی غزل کی غزلیت

1۔ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر ص490

سے زیادہ بیانیہ نظموں کی وضاحت اور خطابت کا
طالب تھا اس لئے انھوں نے واضح طور پر غزل سے کہیں
زیادہ نظموں پر توجہ دی اور اسے قابلِ قدر صنف
سمجھا اور غزل کے نام اور ہیئت کو لے کر اسے اپنی
بیانیہ نظموں سے قریب کرنے کی کوشش کی اسی لئے
غزلوں پر عنوانات دیئے جانے لگے۔ غزلوں میں ایک خیال
کو پھیلایا گیا اور اسے نظموں کے مقابلے میں کم اہمیت
والی صنفِ سخن سمجھ کر برتا گیا۔.....1

اس اقتباس سے واضح ہو جاتا ہے کہ ترقی پسندوں نے نظم کو غزل سے زیادہ قابلِ اعتنا سمجھا لیکن چونکہ ترقی پسند شاعر کا ادبی نقطۂ نظر مقصدی وافادی تھا اس لئے ہیئت میں تجربے کا مسئلہ ان کے یہاں ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔

یوں تو ترقی پسند تحریک کے منشور کے مطابق براہِ راست اندازِ بیان اور علامت نگاری واضح طور پر ایک دوسرے کے متضاد قرار دئے جاتے ہیں۔ اولاً غزل اور اس پر مستزاد علامتی غزل، مگر یہ اپنی جگہ ایک مسلم حقیقت ہے کہ چند ترقی پسند شعراء نے نہ صرف غزل کو (جسے جاگیردارانہ عہد کی پیداوار قرار دے کر دائرہ ادب سے ہی خارج کردینے کی کوشش کی گئی تھی) اپنے احساسات وخیالات کا ترجمان بنایا بلکہ اس کی کلاسیکی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے اس مخصوص لفظیاتی وفنی نظام کی پیروی بھی کی۔ خصوصاً فیضؔ کی غزل کو ہم عام طور پر سیاسی غزل تسلیم کر کے چلتے ہیں۔ ان کی شاعری کے موضوعات نظم وغزل دونوں میں یکساں رہتے ہیں اور قلم ایک مخصوص سیاسی پس منظر کے ساتھ ایک ہی روش پر گامزن ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ وہ ایک خطِ مستقیم پر چلنے کے عادی ہیں تو غلط نہ ہوگا اسی لئے چند سالوں کے بعد ہی ان کے یہاں یکسانیت اور سطحیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔

1۔ نئی نظم نظریہ وعمل ص86

'نقش فریادی' چونکہ رومانیت سے مغلوب ہے اسی لئے اس مجموعے میں تو علامت کی مثالیں بہ مشکل ہی مل پائیں گی البتہ اس مجموعے کی دو نظمیں ''تنہائی'' اور ''کتے'' منفرد انداز میں لکھی گئیں۔ خاص طور پر ''کتے'' مصرعہ اول سے آخر تک پوری طرح علامتی ہے مگر اس کی علامتیں ذہن کو فکر کی بھول بھلیوں میں نہیں بھٹکنے دیتیں بلکہ اس کی معنوی تہہ داری کے باوجود قاری کی رسائی باآسانی مفہوم تک کر دیتی ہیں۔ دوسری نظم ''تنہائی'' بھی ان کی انسان دوستی اور سیاسی شعور کی نشان دہی کرتی ہے۔ دراصل 'نقش فریادی' ان کی آئندہ سیاسی فکر و شاعری کا پہلا مرحلہ ہے جہاں باوجود اس کے کہ ان کا ذہن واضح نہیں مگر شعور کی پختگی کا احساس ہوتا ہے 'نقش فریادی' پر اظہارِ رائے کرتے ہوئے عبدالغنی لکھتے ہیں:۔

''فیض کے کلام میں رومانیت اور انقلاب، محبت اور بغاوت کے دو دھارے ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح مِلے ہوئے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے بالکل الگ کر کے دیکھنا گویا قوسِ قزح کے رنگوں کو ٹکڑے ٹکڑے کرنا ہوگا۔ پہلے مجموعے ''نقش فریادی'' میں ان کا ذہن غم عشق اور غمِ روزگار کے درمیان بٹا ہوا اور الجھا ہوا تھا چنانچہ انھوں نے ایک طرف تو نظم کے ذریعے اپنے محبوب کو متنبہ کیا کہ ''مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ لیکن دوسری طرف اپنا موضوع سخن اس محبت کو قرار دیا''.......1

''نقش فریادی'' کے بعد فیض کی زندگی نے دوسرا موڑ لیا۔ وہ دھندلا سا احساس غمِ دوراں جو ''مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ'' میں اُبھرا تھا اس نے واضح پیکر اختیار کر لیا۔ گویا ان کی زندگی کو ایک مقصد مل گیا مگر ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہونے کے

1۔ معیار و اقدار جدید اردو شاعری میں فیض کا مقام ص87

باوجود تغزل کے قائل رہے اور اس روایتی انداز نے ان کی غزل کو بعض دوسرے ترقی پسندوں کی طرح بے کیفی کا شکار نہیں ہونے دیا۔ ہر چند کہ ان پر ترقی پسند نہ ہونے کا الزام بھی لگایا گیا مگر انہوں نے اپنی روش ترک نہ کی فیضؔ کی غزل کے علامتی نظام کی وضاحت کرتے ہوئے محمد حسن لکھتے ہیں:۔

”فیض کی غزلیں احساس کی طرح داری اور اظہار کی ندرت سے پہچانی جاتی ہیں۔ ان کی غزل کا نیا لہجہ قید وبند کی دین ہے۔ زبان اور قلم پر پابندی لگی تو اظہار کے علامتی پیرائے اختیار کئے جانے لگے اور محبوب، رقیب اور محتسب کی فرسودہ علامتوں میں نئی معنویت پیدا ہونے لگی۔ ان غزلوں میں اداسی اور احتجاج ظلم اور تاب مقاومت کی ایسی دھوپ چھاؤں ہے جو ان کی غزل کو دوسرے غزل گویوں سے ممتاز کرتی ہے کیونکہ محض تخئیل سے نہیں بلکہ عملی تجربے کے دکھ سے ابھری ہے اور آپ بیتی میں جگ بیتی سے زیادہ تاثیر ہوتی ہے اور دکھ بھی۔“......1

اگر محمد حسن صاحب کی اس بات کو درست مان لیا جائے کہ فیضؔ نے کلاسیکی اور فرسودہ علامت کو نئی معنویت سے روشناس کرایا ہے تو پھر ان غزل گو شعراء اور ان کے علامتی کلام کو کس ذیل میں رکھا جائے گا جو میرؔ غالبؔ سے فیضؔ تک گذر چکے ہیں اور پھر اقبال کے بارے میں تو بار بار یہ بات کہی گئی ہے کہ انہوں نے علامت کو ایک نئی معنویت دی۔ فیضؔ سے پہلے بھی حسرتؔ، جگر، ریاضؔ اور ان کے علاوہ بعض اساتذہ نے بھی غزل کی علامت کو عصری شعور سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا ہے جب ہم میرؔ کے متعلق یہ کہتے ہیں۔ ”میر کی

1۔ معاصر ادب کے پیش رو ص64

غزلیں دلّی اور دل کے مرثیے ہیں'' تو ہمارا اشارہ واضح طور پر اس سیاسی جبر و استبداد کی جانب ہوتا ہے جس سے میر کے ساتھ اہل دلّی بھی گزرے اور جب بہادر شاہ ظفر یہ کہتے ہیں :-

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں
جو چمن خزاں میں اجڑ گیا میں اسی کی فصلِ بہار ہوں

تو وہ چمن، خزاں، فصلِ بہار کو ایک مخصوص پس منظر میں استعمال کرتے ہیں اسی طرح متعدد شعراء نے قفس، فصل گل، زاہد، ناصح، واعظ کا استعمال بطور سیاسی علامت کیا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ میرؔ کے زمانے سے غالبؔ کے عہد تک اور اس کے بعد ۱۹۴۷ء تک ملک کے سیاسی حالات کم و بیش یکساں رہے۔ انگریزوں کی غلامی کا احساس ان لوگوں کو بھی تھا جنہوں نے ۱۸۵۷ء کے انقلاب کو برپا ہوتے اور ناکام ہوتے دیکھا اور ان لوگوں کو بھی جنہوں نے تحریک آزادی کے سلسلے میں مدتوں قید خانوں کی یخ دیواروں اور سخت فرش پر اپنی زندگی گزاری۔ پھر ان شعراء اور فیضؔ کے کلام کی سیاسی معنویت کو ایک دوسرے سے جدا کر کے کیسے دیکھا جا سکتا ہے۔ البتہ فیضؔ کی انفرادیت ان کے سیاسی تغزل میں ہے جو ذہن کو گرانبار نہیں ہونے دیتا۔ ان کے یہاں موضوعات کی تلخی کے باوجود انداز بیان کی شیرینی ہے جو دل و دماغ کو یکسانیت کا شکار ہونے سے بچائے رکھتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی شگفتگی، سبک روی جو دھیرے دھیرے سلگنی والی کیفیت کا مزا دیتی ہے اور جوشؔ جیسی تخریبیت کی طرف مائل نہیں ہونے دیتی۔

آج تو یوں موج در موج غم تھم گیا اس طرح غم زدوں کو قرار آ گیا
جیسے خوشبوئے زلفِ بہار آ گئی جیسے پیغام دیدار یار آ گیا

دست صیاد بھی عاجز ہے کفِ گل چیں بھی
بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے

محتسب کی خیر اونچا ہے اسی کے فیض سے
رندکا، ساقی کا، مے کا، خم کا پیمانے کا نام

فیض کی شاعری دراصل تجرباتی شاعری ہے۔انہوں نے زندگی کے تجربات میں قلبی گداز شامل کر کے اس کے امتزاج سے اپنی غزلوں کا خمیر تیار کیا ہے۔ مادّی حقائق سے صرف نظر کر کے شاعری کو توانائی بخشنا تقریباً ناممکن ہے۔ تخئیل کلام میں حسن ضرور پیدا کرتا ہے مگر یہ حسن ایک مخصوص لمحے تک متاثر کرتا ہے۔اس کی کوئی دائمی حیثیت نہیں ہوتی کہ فیض کی غزلیں انہیں مادی حقائق کے تانوں بانوں سے بنی ہیں۔اس لئے ان میں وہ حسن اورتوانائی ہے جو عام طور پر ترقی پسند شاعروں کے یہاں دیکھنے کونہیں ملتی۔فیض نے زندگی کی سچائیوں کو ساز دل کے سروں سے ملا کر ان میں نغمگی پیدا کی ہے۔ مسلسل نا مساعد حالات سے نبرد آزمار ہنے کے باوجود بھی ان کے یہاں مایوسی یا قنوطیت غالب نہیں آتی۔ وہ قفس کے اندھیروں میں بھی اپنے لئے روشنیاں تلاش کر لیتے ہیں۔سحر، چاند، تارے، روشنی سب کچھ ان کے یہاں نئی زندگی کی علامتیں ہیں۔

درِ قفس پر اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

صبا نے پھر در زنداں پہ آکے دی دستک
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

”فیض کی غزل کی اساسی صفت ان کا انقلابی نعرہ نہیں بلکہ وہ شاعرانہ لہجہ ہے جس سے وہ انقلابی نعرے کو کیموفلاج کرتے ہیں اور تغزل کا وہ آہنگ جس سے وہ تلخ حقائق کی کرختگی کو ملائم کرتے ہیں۔ عشق

کسی طرح انقلاب بھی ایک بخار اور بعض اوقات متعدی بخار ہوتا ہے کہ یہ اظہار نہ پائے تو فرد اندر ہی اندر سلگتا رہتا ہے۔ لیکن اظہار پانے پر ہر نوع کے پیرائے اظہار اپنانے پر بھی، حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہونے کا احساس ہوتا رہتا ہے اور یہ احساس زیادہ شدید ہو تو اعصاب کے جنوں پر ختم ہوتا ہے۔ عام شاعر جذبے کے جس سیلاب میں بے بس تنکے کی طرح بہہ جاتا ہے۔ اعلیٰ فنکار اپنے تخلیقی شعور سے اس بپھرے جذبے کو پابہ زنجیر کر دیتا ہے۔"......1

فیضؔ کی علامت ان کی نظموں میں زیادہ تاثر کے ساتھ سامنے آتی ہیں مگر غزلوں میں ایک بڑا حصہ ان غزلوں کا ہے جن کی سطح پر رومانیت کے کنول کھلتے ہیں مگر تہہ میں آنے والے طوفان کا شور سنائی دیتا ہے جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے کہ ان کی غزلوں میں خطیبانہ انداز نہیں بلکہ مسلسل دھیمی رفتار سے بہنے والی ندی کی موسیقی ہے اور اس موسیقی اور ترنم میں وہ جابرانہ نظامِ حکومت، ظلم وستم، استحصال، امن، آزادی، خوشحالی، طنز سبھی کچھ سمیٹ لیتے ہیں۔ ان کی غزلوں کا انداز عام طور پر بیانیہ ہوتا ہے۔

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

ہر اک صدا پہ لگے ہیں کان یہاں
دل سنبھالے رہو زباں کی طرح

نہ خیالِ وصل نہ عرضِ غم نہ شکایتیں نہ حکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

1۔ معیار واقدار ص92

فیضؔ نے زندگی کے دو مختلف پہلوؤں یعنی غمِ جاناں اور غمِ دوراں کو سمیٹ کر ایک ہی عنوان دے دیا۔ جوشؔ کو شاعر انقلاب اور شاعرِ شباب کا خطاب دیا جاتا ہے مگر ان کی شاعری میں یہ دونوں موضوعات الگ الگ رکھے جا سکتے ہیں۔ فیضؔ کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے آنچل کی دھنک کے ساتھ پرچمِ بغاوت بلند کیا۔ وہ نہ غمِ عشق سے دستبردار ہونے کو تیار ہیں اور نہ غمِ دوراں سے۔ وہ خطاب جو جوشؔ کو ان کی رومانیت اور انقلاب کے لئے دیا گیا اس کے اصل حقدار دراصل فیضؔ ہیں۔

فیضؔ کے لئے سیاست اور عشق ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ انہوں نے اپنی انفرادیت کو اجتماعیت کے ساتھ ہم آہنگ کر کے ایک طرف ترقی پسند تحریک سے وابستگی کا حق ادا کیا، دوسری جانب اپنے دلِ وحشی کے تقاضوں کو بھی پورا کرنے کی کوشش کی۔

> "محبت اور بغاوت کے عناصر فیض کی شاعری میں باہم دگر اس طرح سموئے ہوئے ہیں کہ وہ اظہار بغاوت کے لئے جو استعارے اور محاورے استعمال کرتے ہیں۔ وہ بیشتر عشق و عاشقی کے معاملات سے ماخوذ ہیں۔ فیض کے ترانۂ انقلاب کی علامتیں تلمیحیں اور تصویریں حسن و عشق کی دنیا سے لی ہوئی ہیں اور بہت ہی حسی طریقے پر اس دنیا کے کاروبار کی یاد دلاتی ہیں۔"......1

دراصل فیضؔ کی غنائی شاعری کا محور و مرکز اگر کہیں ہے تو ان غزلوں میں۔ اسی لئے ان کے یہاں رومانیت پوری شدت احساس کے ابھرتی ہے مگر موضوعاتی اعتبار سے ان کا دائرۂ فکر تنگ ہونے کی وجہ سے غالباً نئی نسلوں نے ان کا اثر اس طرح قبول نہیں کیا بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ کلاسیکی شاعری کے علائم کی آخری کڑی فیضؔ اور ان کے ہم عصر چند غزل گو

1۔ معار و اقدار ص 93-92

شعراء ہیں تو غلط نہ ہوگا کیونکہ جدید ترین غزل نہ صرف مزاج و ماحول بلکہ الفاظ کے استعمال کے معاملے میں ترقی پسند غزل سے بالکل مختلف ہے۔

تغزل کی خوشبو کے ساتھ سیاسی شعبدہ بازیوں کا ذکر مجروحؔ کے یہاں جس سلیقے اور نزاکت سے ہوا ہے وہ بھی اپنا جواب آپ ہے۔غزل کی روایات کے پیش نظر ترقی پسندوں نے اسے کبھی لائق اعتنا نہیں سمجھا کیونکہ ان کے خیال میں ایسے ماحول اور حالات کے لئے غزل جیسی فرسودہ صنفِ سخن کسی بھی طرح قابل قبول نہیں تھی۔غزل کی ردیف قافیے کی پابندیاں موضوعات کی وسعت کو سمیٹنے کے لئے کافی نہیں تھیں:۔

"مخالفین کا اصرار تھا کہ اوّل تو غزل کی ریزہ خیالی مخل ہوگی دوسرے اس کی مخصوص لفظیات اور علامتوں پر جاگیر دارانہ نظام کی جو چھاپ لگی وہ اُسے عصرِ حاضر کی انقلابی حسیّت کو اپنانے میں حارج ہوگی۔ تیسرے قافیے اور ردیف کی مجبوریاں راہ روکیں گی۔ مجروحؔ نے ان سب دقتوں کو آنکھیں کھول کر تسلیم کیا اور نباہ دیا اور اس طرح نباھا کہ غزل کی لفظیات کو نئی تہہ داری اور رمزیت ملی اور غزل کو نئی سجاوٹ اور وقار۔"......1

فیضؔ اور مجروحؔ نے انہیں مطعون علامات کو از سرِ نو لائقِ اعتبار بنا کر پیش کیا جنہیں دوسرے ترقی پسند رد کر چکے تھے۔حالانکہ عاشقانہ علامات کو سیاسی معنویت دینے کا کام کلاسیکی شاعروں نے بھی کیا لیکن ان کے یہاں یہ معنویت حُزینہ انداز لئے ہوئے ہے جس میں حرکت و عمل کی قوت تقریباً مفقود ہے۔جدید شعراء کا کمال یہ ہے انہیں علامات کو استعمال کر کے انہوں نے عوام کے دلوں کو گرمایا اور انہیں میدانِ کارزار میں کود پڑنے پر آمادہ کیا۔مثلاً

1۔ معاصر ادب کے پیش رو ص85

دیکھ زنداں سے پرے رنگِ چمن جوشِ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا

مجروحؔ اٹھی ہے موج صبا آثار لئے طوفانوں کے
ہر قطرۂ شبنم بن جائے اک جوئے رواں کچھ دور نہیں

یہ اشعار زندگی کی حرارت سے بھرپور نسیم صبح کے جھونکوں کی مانند خوشگوار کیفیت لئے ہوئے ہیں۔ جن میں مایوسی کے عنصر کے بجائے منزل کی آرزو صاف جھلکتی ہے۔ وہی زنداں ہے، وہی بہاراں، وہی زنجیر ہے، وہی گل وخار اور گلستاں، لیکن تبدیلئ حالات اور ندرت خیال نے معنویت کا رخ موڑ کر عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ خیالات نئے ہوں اور الفاظ کی معنوی جہات پر مکمل عبور حاصل ہو تو کوئی بھی فنکار انہیں فرسودہ لفظیات کے ساتھ اپنی شگفتہ خیالی کو شامل کر کے لفظوں کے تن مردہ میں نئی جان ڈال سکتا ہے اور کسی بھی زمانے میں ترسیلِ فن کے لئے ان کا استعمال کیا جا سکتا ہے لہذا کچھ لوگوں کا یہ خیال کہ بدلتے ہوئے سماج میں ہر فرسودہ چیز کو بدل دینا ضروری ہے کم از کم علامات شعری کے لئے تو درست معلوم نہیں ہوتا۔ مجروحؔ کی غزل پر گفتگو کرتے ہوئے خلیل الرحمن اعظمی لکھتے ہیں:۔

"مجروحؔ میں ایک کمی اب بھی کھٹکتی ہے کہ وہ سیاسی موضوعات کے تنگنائے سے باہر نہیں نکلتے۔ ان کی تمام غزلیں گھوم پھر کر قفس، زنداں، زنجیر، دار اور اس کے دائرے میں چکر لگاتی ہیں اور ایک ہی قسم کی کیفیتوں اور جانے پہچانے انداز اور سنی سنائی آواز

سے سابقہ پڑتا ہے۔ شاعر اگر زندگی کی مصنوع حقیقتوں اور انسانی جذبات و احساسات کی وسعتوں میں نہیں جاتا تو بہت جلد اس کی فکر سمٹ کر ایک خول میں بند ہو جاتی ہے اور اس کے فن کو تازہ اور کھلی ہوا میں کائنات کی رنگا رنگی نصیب نہیں ہوتی۔"......1

یہی الزام فیضؔ پر عائد ہوتا ہے۔ سوال یہ نہیں کہ لفظوں کا دائرہ کتنا وسیع ہونا چاہئے، بات صرف اتنی ہے کہ جو بات فنکار اپنے قاری یا سامع تک پہنچانا چاہتا ہے اس کی ترسیل اپنی پوری تازگی کے ساتھ قاری تک ہو پا رہی ہے اگر ہاں تو پھر غیر ضروری طور پر نئی علامتوں کی تلاش کیوں۔ الفاظ کی انہیں معنوی جہات کی جانب اشارہ کرتے ہوئے مجروحؔ نے کہا ہے۔

وہ ایک حرف ہے کہئے اسے حکایت زلف
کہ شکوہ امن و بندشِ بلا کہئے

ویسے بھی اس وقت کے سیاسی حالات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے فنکار کے لئے محض فنی سطح پر نئی جہات کی جستجو سے زیادہ ادب برائے زندگی کے فارمولے پر عمل کرتے ہوئے تخلیقات میں موضوعات پر پوری توجہ رکھنی ضروری تھی اور یہی ان شعراء نے کیا بھی۔ ہر دور کے اپنے تقاضے اور ضروریات ہوتی ہیں، کامیاب فنکار وہ ہے جو ان تقاضوں اور حالات کو سامنے رکھ کر وقت کی رفتار کا ساتھ دے، جیسا کہ مجروحؔ نے کیا۔ ان کی غزل میں عظمت انسانی بھی ہے۔ سیاسی جبر بھی اور اس جبر سے ٹکرانے کی قوت بھی اور نئے سماج اور نظام کی آرزو بھی اور اسی کیفیت و اشاریت کے ساتھ ہے جو ان کی انفرادیت ہے۔

ڈرا کے موجِ تلاطم سے ہم نشینوں کو
یہی تو ہیں جو ڈبویا کئے سفینوں کو

1۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص 156

پھر بھی کہلاؤں گا آوارۂ گیسوئے بہار
میں ترا دام خزاں لاکھ گرفتار سہی

ہم قفس صیاد کی رسم زباں بندی کی خیر
بے زبانوں کو بھی اندازِ کلام آہی گیا

بادۂ وساغر کی معنویت نے قدیم زمانے سے ہی شعرائے عربی وفارسی اوراس کے بعد اردو کے فنکاروں کو متاثر کیا ہے۔کبھی اس کے ذریعے محبوب کی نگاہوں کی نشہ آور کیفیت کا بیان ہوا ہے۔کبھی صوفیائے کرام نے شراب حق میں ڈبوکر معرفت کے مضامین کو پیش کیا ہے اسی کے ذریعے واعظ وزاہد سے چھیڑ خانی بھی کی گئی،کہیں اس پیالے میں غم دنیا اور غم جاناں کو ڈبویا گیا ہے۔ نئے شعراء نے اس کا استعمال سیاسی مفہوم میں کیا۔خصوصاً مجروؔح کے یہاں یہ والہانہ کیفیت سیاسی معنویت کے ساتھ مل کر دوآتشہ ہوگئی ہے۔

بن گئی ہے مستی میں دل کی بات ہنگامہ
قطرہ تھی جو ساغر میں لب تک آکے طوفاں ہے

فریب ساقئ محفل نہ پوچھئے مجروؔح
شراب ایک ہے بدلے ہوئے ہیں پیمانے

تشنگی ہی تشنگی ہے کس کو کہیے میکدہ
لب ہی لب ہم نے تو دیکھے کس کو پیمانہ کہیں

مجروؔح کی ترقی پسندی صرف سیاسی دائرے تک محدود نہیں بلکہ انہوں نے انسان کی عظمت وبلندی کو بھی اپنے یہاں جگہ دی ہے۔اس طرح کے اشعار میں سیاسی جبر کی کیفیت کا واضح اظہار موجود ہے لیکن براہِ راست گفتگو سے بچنے کی کوشش کی گئی ہے۔انداز بیانیہ

ہے اسی لئے اس میں للکار نہیں بلکہ ایک تماشائی احساس ہے۔ مجروحؔ کے یہاں علامات کا دائرہ وسیع نہیں مگر چند محدود لفظوں کو انہوں نے مختلف انداز سے استعمال کیا ہے۔ کہیں صرف دلی جذبات کا اظہار ہے اور کہیں نبرد آزمائی کا حوصلہ اور عہد اور کہیں ظلم کے آگے سپر ڈال دینے والی مایوسی ہے مگر ہر جگہ طبیعت کی نرمی اور دل بستگی دل ودماغ کو معطر کرتی ہے۔

سنتے ہیں کہ کانٹے سے گل تک ہیں راہ میں لاکھوں ویرانے
کہتا ہے مگر یہ عزم جنوں صحرا سے گلستاں دور نہیں

سوال ان کا جواب ان کا سکوت ان کا خطاب ان کا
ہم ان کی انجمن میں سر نہ کرتے خم تو کیا کرتے

مرے کام آگئیں آخرش یہی کاوشیں یہی گردشیں
بڑھی اس قدر مری منزلیں کہ قدم کے خار نکل گئے

مجروحؔ کی غزلوں کا نکھار شگفتگی اور نغمگی، غزل کے اس بدلتے روپ کی پہلی منزل ہے جہاں ہمیں واضح طور پر یہ احساس ہوتا ہے کہ ترقی پسند شعراء نے غزل کو ایک ایسے راستے پر ڈال دیا ہے جہاں سے اس میں بے شمار موضوعات داخل ہونے شروع ہو گئے۔ غزل کو اپنے ماحول سے ہم آہنگ کرنے کی یہ شعوری کوشش ہی اس کی زندگی کی ضامن ہے۔

فیضؔ اور مجروحؔ کے ساتھ جذبیؔ کے یہاں کلاسیکیت کی مخصوص فضا کا احساس ہوتا ہے۔ جذبیؔ کی ابتدائی شاعری خالص رومانی اور سوز وگداز سے بھرپور رہی۔ ان کے یہاں سماج کے روایتی اصول نہیں بلکہ ان کی منفرد حیثیت ہے جو انہیں دیگر ترقی پسند شعراء سے ممتاز کرتی ہے۔ ان کی غزل میں ایک غیر محسوس سبک روی اور نرمی ہے برخلاف مخدومؔ اور جوشؔ کے، جذبیؔ کے یہاں تیز رفتار جھرنے کی آواز کے بجائے ندی کی مدّھم لہروں کا احساس ہوتا ہے اور یہی احساس ان کی غزل کو توانائی دیتا ہے مگر یہ توانائی ایک سوگوار فضا لئے

ہوئے ہے۔ غالباً اسی وجہ سے ان کے یہاں شدت نہیں مگر تحریک سے وابستگی نے اس سوگوار کیفیت میں ہلکا سا تلاطم بھی شامل کر دیا ہے۔ بقول محمد حسن:۔

"جذبیؔ کی غزل میں ایک اور موڑ اس مرحلے پر آیا جب ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر انہوں نے غزل کے رمز وایما میں وسیع تر کائناتی آہنگ سمونے کی کوشش کی اور لازمی طور پر اس کائناتی آہنگ کا دائرہ محض سیاست تک محدود نہیں تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ غزل کی محدود لفظیات اور رمزیت کے پیش نظر بہت بڑا مطالبہ تھا غزل محض خیالِ منظوم نہیں ہوسکتی۔ یہاں خیال اور نظم کے درمیان پوری شخصیت کا رنگ آہنگ حائل ہوتا ہے اور جب تک خیال شخصیت کا تہہ در تہہ جادو نہ جگا سکے غزل نہیں ہوتی۔"......1

جذبیؔ نے غزل میں انہیں مروّجہ علامات کے ذریعہ احساس کو شعری پیکر دیا اور ان لوگوں کو، جو غزل کو موضوعاتی اعتبار سے ایک محدود صنف سخن سمجھتے تھے ایک معقول جواب دیا ان کے اشعار میں وہ پرنم کیفیت نہیں جو عشقیہ کلام کا خاصہ ہے۔

رواں دواں یونہی اے ننھی بوندیوں کے ابر
کہ اس دیار میں اُجڑے چمن کچھ اور بھی ہیں

یہاں قدیم وجدید لفظوں کو ہم آہنگ کر کے جذبیؔ نے ایک نئی زبان ڈھال لی ہے جو مانوس ہونے کے باوجود بالکل منفرد سی لگتی ہے۔ ان کے یہاں ابر اس روزِ ابر کے معنوں میں استعمال نہیں ہوا ہے جو رندوں کو بے خودی عطا کرتا ہے بلکہ یہ ابر تشنہ زمینوں کی پیاس بجھانے، بنجر دھرتی کو سرسبز کرنے آیا ہے جو نئے گلزار کھلانے کی استطاعت رکھتا ہے۔ بارش

1۔ معاصر ادب کے پیش رو ص62

کی ننھی بوندیں جو بظاہر بے بضاعت ہیں مگر جو زمین کے پیاسے ہونٹوں کے لئے رحمت بن کر برستی ہیں وہ معلمات قوم اور مجاہدانِ آزادی لئے جاتے ہیں جنہوں نے اپنے علم وفیض اپنی بہادری و جانثاری اپنی ہمت و حوصلے سے وطن اور اہلِ وطن میں ایک نئی روح پھونکی تو بات خود بخود واضح ہوتی چلی جائے گی۔

جیسا کہ عرض کیا گیا ترقی پسند تحریک نے جہاں جذبؔی کے ذہن کو متاثر کیا، وہیں ان کے فن کو بھی ایک نیا موڑ دیا اور اپنے ہم عصر شعراء کے شانہ بشانہ چلتے ہوئے جذبی کی غزل میں زندگی اور اس کے پیچ وخم، اس کے مصائب و آرام سے مردانہ وار مقابلہ کرنے کی للکار صاف سنائی دینے لگی مگر یہ للکار اپنے ساتھ تلواروں کی جھنکار نہیں بلکہ ہمت وحوصلہ کی روشنی لائی تھی۔ سخت و کرخت جذبات و احساسات کو سبک وشیریں الفاظ وعلائم کے ساتھ پیش کرنا ترقی پسند غزل گو شعراء کا کارنامہ ہے۔ جس میں جذبؔی کے ساتھ دوسرے بہت سے اہم نام شامل ہیں۔

چمن پرستوں کو مژدہ چمن کی لوٹ کے ساتھ
الجھتا جاتا ہے کانٹوں میں دامن گل چیں

جاگ اے نسیم خندۂ گلشن قریب ہے
اٹھ اے شکستہ بال نشیمن قریب ہے

ان اشعار میں زندگی تحرّک اور توانائی کا احساس ہے۔ حزن ومایوسی کا دور دور تک نام ونشان نہیں اور جہاں حرکت ہے وہاں کامیابی بھی ہے۔ اسی منزل کی دُھن نے ترقی پسندوں سے غیر شعوری طور پر غزل کے نئے راستے کھلوائے اور یہ صنف اس تحریک کی نقیب بن کر سامنے آئی۔ جذبؔی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے تحریک کا ساتھ تو دیا اور پورے زور وشور کے ساتھ دیا۔ (فیضؔ اور مجروؔح البتہ کہیں کہیں بہک گئے) مگر نغمگی اور شعریت کے ساتھ

اعتدال کو برقرار رکھا:۔

"جذبیؔ کا آرٹ ضبط و توازن کا آرٹ ھے وہ ارتکاز کے قائل ھیں اور اس ارتکاز کو انھوں نے فن کی تھذیب سے جلا بخشی ھے۔ اسے حاصل کرنے کے لئے تجربات و مشاھدات کو کسی مشترك نقطے پر جمع کرنا شخصیت کا پوری طرح حصّہ بنانا۔ بھوگنا اور بھگتنا اور پھر اسے اسی طرح زیست میں سمو لینا کہ طرزِ احساس بن جائے یھی ان کی شاعری کی جامعیت، بلاغت، کیف کا عمل ھے کسی نے کھا ھے کہ احساس جمال کم سے کم وقت میں کم سے کم الفاظ میں وسیع سے وسیع تر احتزاز و کیفیات کے جمالیاتی انبساط کے حصول سے پیدا ھوتا ھے جذبیؔ کا آرٹ اسی احساسِ جمال کو بیدار کرتا ھے جس کی مثالیں دور حاضر کے شعری سرمائے میں کم ھیں۔"........1

غزل گو شعراء میں جذبیؔ اس لحاظ سے منفرد ہیں کہ ان کی غزل ایک نرم و گداز کیفیت کی حامل ہے جس میں رمزیاتی انداز میں ہندستان کی سیاسی فضا کی عکاسی بھی اور عشقیہ کیفیات کی ترجمانی بھی ہے اور یہ سب کچھ انہیں قدیم تلامذوں کے ساتھ جنہیں ان کے پیش رو برت چکے تھے۔

مخدومؔ کے غزلیہ کلام کی کل کائنات صرف اکیس غزلوں پر مشتمل ہے جو "گلِ تر" میں شامل ہیں اور بعد میں ان کے کلیات "بساطِ رقص" کا حصّہ بنیں۔ مگر یہ غزلیں فنی اور موضوعاتی اعتبار سے کافی معتبر ہیں۔

فیضؔ، مجروحؔ اور جذبیؔ کی روش کو برقرار رکھتے ہوئے مخدومؔ نے بھی شاعری میں

1۔ معاصر ادب کے پیش رو ص64

اسلاف کی روایات سے گریز نہیں کیا۔ نظموں میں توازن کا رویہ خالص ترقی پسندانہ رہا مگر جہاں کہیں غزل کی بات آئی، انہوں نے اس کی مروّجہ روایات کو نہ صرف نبھایا بلکہ پوری دیانت داری کے ساتھ نبھایا۔ انہوں نے علامات سے کام ضرور لیا مگر یہ علامات ان کے لئے مقصود بالذات بننے کے بجائے ذریعہ ابلاغ بنیں۔ مخدومؔ کے غزلیہ کلام میں رومانیت انقلابیت پر سبقت لے گئی ہے مگر گاہے گاہے ایسے اشعار بھی نظر آجاتے ہیں جہاں زیریں لہر کے طور پر ان کے تصوراتی سماج کا عکس نظر آجاتا ہے "بساطِ رقص" کے دیباچے میں مخدومؔ نے لکھا ہے:۔

"زمان ومکاں کا پابند ہونے کے باوجود شعر بے زباں ہوتا ہے اور شاعر اپنی ایک عمر میں کئی عمریں گزارتا ہے۔ سماج کے بدلنے کے ساتھ ساتھ انسانی جذبات واحساسات بھی بدلتے جاتے ہیں۔ تہذیبِ انسانی جبلّتوں کے سماجی تقاضوں سے مطابقت کا عمل ہے۔ جمالیاتی حسِ انسانی حواس کی ترقی اور نشوونما کا دوسرا نام ہے اگر انسان کو سماج سے الگ چھوڑ دیا جائے تو وہ ایک گونگا وحشی بن کر رہ جائے جو اپنی جبلّتوں پر زندہ رہے گا۔ فنون لطیفہ انفرادی اور اجتماعی تہذیبِ نفس کا بڑا ذریعہ ہیں جو انسان کو وحشت سے شرافت کی بلندیوں پر لے کے جاتے ہیں۔ شاعر اپنے گرد وپیش کے خارجی عالم اور دل کے اندر کی دنیا میں مسلسل کشمکش وتضاد پاتا ہے۔ یہی تضاد تخلیق کی قوّت محرکہ بن جاتی ہے۔"......1

مخدومؔ کی شاعری دراصل انہیں بدلے ہوئے سماجی احساسات کا مرقّع ہے۔ دل اور دنیا کی کشمکش کا خوبصورت اظہار ان کی غزلوں میں ہوا ہے۔ اپنے رومانی کلام کے لئے مخدومؔ کو

1۔ دیباچہ بساطِ رقص ص19

کہیں بھی علامات واشارات کا سہارا نہیں لینا پڑا مگر جہاں بھی انہوں نے ''قفس، زنداں، تیشہ'' جیسے الفاظ کا استعمال کیا ہے وہاں وہاں وہ لفظ ان کے سیاسی تصورات کا علامیہ بن گئے ہیں۔

نہ کسی آہ کی آواز نہ زنجیر کا شور

آج کیا ہوگیا زنداں میں کہ زنداں چپ ہے

ترقی پسند تحریک سے وابستہ شاعروں کے یہاں ان کے مقاصد کے پیش نظر آتش، شعلہ، زنجیروں کی جھنکار، رات جیسی علامتیں شدّت کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں جو دراصل جلتے ہوئے ذہنوں اور افکار کی علامت تھیں۔ وہاں بھی جہاں ان شعراء نے رومانیت سے کام لیا لاشعوری طور پر یہ علامات ان کے اشعار میں شامل ہوگئیں۔ مخدومؔ نے شعلہ کا استعمال اپنی غزلوں میں بارہا کیا ہے۔ یہ اشعار مایوسی اور ناکامی کا ماتمی لبادہ اُتار کر عزم اور جدوجہد کی روشنی میں معمور ہیں جو وقت کی للکار اور خوش آئند مستقبل کا خواب دونوں کو ساتھ ہی ساتھ لے کر چلتے ہیں۔

اس اندھیرے میں اجالوں کا گماں تک بھی نہ تھا

شعلہ رو شعلہ نوا شعلہ نظر سے پہلے

قدم قدم اندھیروں کا سامنا ہے یہاں

سفر کٹھن ہے دم شعلہ ساز ساتھ رہے

مخدومؔ کی شاعری کا پہلا دور رومانویت کا رہا مگر کچھ ہی دن بعد وہ تقاضائے وقت پر لبیک کہتے ہوئے آزادئ ہند کی جدجہد میں سرگرم مجاہد کی حیثیت سے شامل ہوگئے۔ فیضؔ کی طرح مخدومؔ کی زندگی بھی ایک سیاسی کارکن کی حیثیت سے سختیاں جھیلتے گزری۔ گو تبدّل کے حصول کی کوشش میں دونوں شعراء نے یکساں طور پر شرکت کی۔ غالباً یہی وجہ تھی کی دونوں کے یہاں دردوکرب ان کے ذاتی غم کی واردات بن کر اُبھرا۔ حالانکہ رومانویت کے پہلے دور

سے نکلتے ہی انہوں نے براہِ راست شاعری، بغاوت اور حقیقت نگاری کو اپنایا اور بہت سی خوبصورت نظموں کی تخلیق کی۔ البتہ نظم اندھیرا کسی قدر علامتی انداز لئے ہوئے ہے۔

گلِ تر میں مخدوم ایک بار پھر خطابت سے رومانویت کی جانب مڑتے ہیں۔ چارہ گر سناٹا، وادیٔ فردا، رقص، وقت، بے درد مسیحا ان کی اس رومانیت کا پرتو ہیں۔ اکثر جگہ مخدوم فیض سے متاثر نظر آتے ہیں اس کی وجہ شاید ان دونوں کا مشترک غم ہے جو انہیں کہیں ایک سطح پر لا کھڑا کر دیتا ہے۔ یہاں صرف علامات ہی نہیں، الفاظ کی دروبست اور خیال کی فکر انگیزی بھی فیض سے متاثر معلوم ہوتی ہے۔

کسی خیال کی خوشبو کسی بدن کی مہک
در قفس پہ کھڑی ہے صبا پیام لئے

ہائے کس دھوم سے نکلا ہے شہیدوں کا جلوس
جرم چپ، سر بہ گریباں ہے جفا آخر شب

''گل تر'' میں مخدوم نے بعض نئی علامات تراشی ہیں غالباً یہیں وہ اپنے آپ کو فیض اور اپنے ہم عصر ترقی پسند شعراء سے منفرد رکھنے میں کامیاب ہو سکے ہیں مگر فیض کا اثر قبول کرنے کے باوجود بھی مخدوم کی آواز ان کے کلام میں واضح طور پر سنی جا سکتی ہے۔

کوہِ غم اور گراں اور گراں اور گراں
غمزدو تیشے کو چمکاؤ کہ کچھ رات کٹے

گل ہے قندیل حرم گل ہیں کلیسا کے چراغ
سوئے پیمانہ بڑھے دست دعا آخر شب

ان اشعار میں کلاسیکی غزل کی سی تقلید نہیں رہی۔ نہ علائم کے لئے پرانی غزلیہ روایت کی جانب دیکھنا پڑا ہے۔ تیشے کا استعمال کلاسیکی شاعری میں بہت کم ہوا ہے اور بہ حیثیت

علامت شاعری میں اس کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے مگر اپنی کاٹ اور چمک کی وجہ سے یہ لفظ ترقی پسندوں کے لئے پر کشش ثابت ہوا۔ غمزدوں سے تیشے کو چمکانے کی بات اور پھر کوہِ غم کی ترکیب دونوں کے امتزاج نے شعر کو حرکت وعمل اور جہدِ مسلسل کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ اسی طرح دستِ دعا جن کا کام صرف مانگنا ہے، وہی ہاتھ آخر کلیسا وحرم کی محدود روشنی کے دائرے سے بالکل باہر نکل کر پیمانوں کی سمت بڑھتے ہیں۔ دست دعا کا پیمانوں کی سمت بڑھنا، جنوں کے آغاز اور مصلحتوں کی نیاز مندی سے بیزاری کی علامت ہے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ مخدوم کی شاعری میں رمزیت اور تہہ داری نہیں بلکہ ایک اکہرا انداز ملتا ہے وہ ان اشعار کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔

"اس دور کی شاعری میں مخدومؔ نے پوری سیاسی جد وجہد اور حقیقت کو بدلنے کی جانکاہ کوشش کی ہے حتیٰ کہ اپنے دور کے حقائق کو بیان کر کے ایک ذاتی رومانوی خواہش کا روپ دے دیا ہے اور حقیقت نگاری ایک ارمان اور حسرت میں ڈھل گئی ہے۔ یہاں ذات کی سرحدوں کی توسیع کے ساتھ ساتھ سماجی حقائق کی چیرہ دستیوں کو دور کرنے کا ارمان ذات کا حصّہ بن کر ایک رومانوی تصوّر بن گیا ہے رومانویت کے دائرے سے نکل کر حقیقت نگاری کی دھوپ، روشنی اور تمازت میں سفر کرنے کے بجائے شاعر نے انہیں بھی اپنی ذات کے رومانوی اظہار کی علامتوں کے پیرائے میں ڈھال لیا ہے۔"........1

وہ رومانویت سے متاثر تو ہوتے ہیں اور بہت زیادہ متاثر ہوتے ہیں اور وہ کیا ان کے اکثر ہم عصر رومانیت سے اپنا دامن نہیں بچا سکے مگر انہوں نے اسی رومانویت کو اپنے

1۔ معاصر ادب کے پیش رو ص73

انقلابی خیالات اور سیاسی زندگی کے تجربات کی آمیزش سے ایک نئی شکل دی ہے اور یہ نئی شکل ان کی غزلوں میں ایک مترنم اور دلکش اسلوب اختیار کرگئی ہے۔ عصری آگہی کا جو شعور ان کی غزلوں میں ملتا ہے اس پر ان کا ذاتی احساس بھرپور انداز میں چھایا رہتا ہے۔

یوں اگر دیکھا جائے تو ترقی پسندوں نے باوجود اس کے کہ غزل کو مخصوص ذہنیت کی پیداوار قرار دیا تھا لیکن لاشعوری طور پر اس کی نشوونما میں بھرپور حصّہ لیا۔ ہر چند کہ اسے تحریک کے ذریعۂ ابلاغ کے طور پر استعمال کیا گیا مگر اس کے باوجود بھی اسلوب کے نئے پن نے بدلتے ہوئے شعری منظر نامے کے نقوش واضح کر دیئے۔ اس تحریک کا مقصد ہندستان کو غلامی کی زنجیروں سے آزاد کرنا تھا مگر اس کے ساتھ ہی ملک میں سوشلزم کی داغ بیل بھی ڈالنی تھی۔ ۱۹۴۷ء میں ملک آزاد ہو گیا مگر اس تحریک کے علمبردار جاگیردارانہ نظام کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے میں ناکام رہے اور دھیرے دھیرے تحریک دم توڑتی چلی گئی۔

۱۵؍اگست وہ مبارک دن تھا جب اہلِ وطن کی قربانیاں رنگ لائیں۔ ہندستانیوں نے صدیوں کی غلامی کے بعد آزادی کا سورج دیکھا اور لال قلعے پر ترنگا لہرانے لگا لیکن یہ آزادی ہندستان کو بہت مہنگی پڑی اور یہ وسیع وعریض ملک دو حصّوں میں منقسم ہو گیا اگر یہ تقسیم پُر امن طریقے سے ہوئی ہوتی تو شاید اتنی تکلیف دہ نہ ہوتی مگر تقسیمِ وطن کے ساتھ انسانوں کے دل بھی تقسیم ہو گئے، ہند و پاک کی سرحد کے دونوں جانب بے گناہوں کے خون سے ہولی کھیلی گئی۔ آزادی کے ساتھ جو خوش آئند خواب بنے گئے تھے۔ جس روشن مستقبل کی آرزو کی گئی تھی، ملک سے افلاس، بدنظمی، جبر واستبداد کے خاتمے کی جو امیدیں وابستہ کی گئی تھیں وہ تمام خواب وہ ساری امیدیں اور آرزوئیں خاک میں مل گئیں۔ برسوں کے بھرے پرے گھر آنِ واحد میں راکھ کے ڈھیر میں تبدیل ہو گئے۔ اپنے ہی اپنوں کے خون کے پیاسے ہو گئے ترکِ وطن کرنے والوں پر سرحد کے دونوں طرف عرصۂ حیات تنگ

ہوگیا۔ گلی کوچوں میں بربریت اور درندگی کا وحشانہ رقص ہونے لگا۔ ترقی پسند ادباء وشعراء جو حصول آزادی کے لئے کوشاں تھے اس انجام کو دیکھ کر جیسے ٹوٹنے لگے۔

آزادی کے بعد مادّی زندگی کی ترقی اور بڑھتے ہوئے صنعتی اور مشینی نظام نے فرد سے اس کی انفرادیت چھین لی۔ مشینوں اور کارخانوں کے شور میں اس کی اپنی ہنسی جیسے کہیں گم ہوگئی۔ زندگی کی تیز رفتاری، ذہن ودل کی بے حسی کا سبب بننے لگی۔ ان حالات نے حسّاس ذہن رکھنے والوں کو شدید کرب میں مبتلا کردیا۔ دوسری طرف وہ لوگ جو ہندستان سے ہجرت کر کے پاکستان چلے گئے تھے، پاکستان سے ہندستان کی طرف آئے تھے ان کے لئے اپنا ہی ملک اجنبی ہوگیا خصوصاً وہ لوگ جو ہندستان سے پاکستان ہجرت کرنے پر مجبور ہوئے ان کے یہاں اپنی نئی زندگی سے محبت اور ہجرت کی صعوبتوں کا شدید احساس پایا جاتا ہے۔ ناؔصر کاظمی پاکستانی شعراء میں اس لحاظ سے نمایاں مقام رکھتے ہیں کہ انہوں نے تقسیم ہند کے بعد میؔر کے انداز کو اپنایا اور اپنے دور کو میؔر کے دور سے مماثل قرار دیا کہ عہد میؔر کے حالات بھی کم وبیش وہی رہے تھے جس نے انہیں اور ان کے ہم عصروں کو متاثر کیا۔

تقسیمِ وطن کا سانحہ نئی نسل کے شعراء کے لئے ایک حادثۂ عظیم تھا جس نے ان کی فکر کے دھاروں کو بُری طرح متاثر کیا۔ اس کے بعد ہندوپاک کے عوام کو جن روحانی، جسمانی، مادی وجانی نقصانات سے دوچار ہونا پڑا، اردو غزل اس کی چشم دید گواہ کی حیثیت سے ہمارے سامنے موجود ہے۔ ناؔصر کی غزل میں اس کی بازگشت بار بار سنائی دیتی ہے۔

ہوا چلی تو پنکھ پکھیرو بستی چھوڑ گئے
سونی رہ گئی کنگنی خالی ہوئے منڈیر

ناؔصر کاظمی کے پورے شاعرانہ عہد پر نظر ڈالئے تو قدم قدم پر تقسیمِ وطن اور بچھڑے ہوؤں کے سوگ میں اشکبار نگاہیں آپ کا خیر مقدم کریں گی۔ یہ سوگواری اور اُداسی مجموعی طور پر ماضی کی بازگشت کی علامت کے طور پر ابھری ہے۔ غزل میں سوگوار لہجے اور خود کلامی کے

انداز کے پیش رو ناصرؔ کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی ہی ہیں۔ انہوں نے عصری آگہی کا اظہار نہایت پر سوز و گداز اور پُر خلوص انداز میں کیا ہے۔ ترقی پسندی کے شور و غوغا میں یہ مدھم اور سلگتا ہوا لہجہ روح میں اندر تک اتر جانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس لہجے کے لئے لفظی تراکیب کا انتخاب بھی نئے سرے سے کرنا ضروری تھا۔ ترقی پسندی کی سرخی، شیشہ، شعلہ، زنجیروں کی جھنکار، تلواروں کی چمک دمک اس شعری مزاج کے منافی تھے جو بعد کے غزل گو شعراء نے اختیار کیا۔ لہٰذا ان شعراء کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ تمام پرانے رموز و علائم اگر مکمل نہیں تو کافی حد تک متروک ہو چکے ہیں اور ان کی جگہ ان علامتوں نے لے لی ہے جن کا مجموعی مزاج نئے عہد کے پُر آشوب اور منتشر فضا سے کافی حد تک قریب ہے۔ نئی علامتی فضا غزل کے ایک نئے سفر اور ایک نئی جہت کی جانب پہلی کڑی ہے جس کا اشارہ ہمیں پچھلے صفحات میں ترقی پسندی کے زیر اثر دیکھنے کو ملا۔ مگر اس کے ساتھ ہی لہجے کی آہستگی ان شعراء کو کلاسیکی غزل کی جانب راغب کرتی ہے دراصل یہ غزل ہنگامی حالات کی پروردہ نہیں بلکہ روح پر مرتب ہونے والے اثرات کی آئینہ دار ہے جس کا اثر قاری یا سامع کے ذہن پر دیر تک قائم رہتا ہے۔ اس لئے ناصرؔ کی غزلوں کو آج بھی وہی اعتبار و عزت حاصل ہے جو تقسیمِ وطن کے فوراً بعد ملی۔

کسی بھی شاعر کی شاعری کا مجموعی مزاج اس کی ان مخصوص علامتوں اور رموز سے نمو پاتا ہے جو اس کے یہاں بار بار تکرار کے ساتھ استعمال ہوتی ہیں۔ ان شعراء کے یہاں بھی کچھ مخصوص علائم کو بار بار استعمال کیا گیا۔ ان شعرا کے یہاں شعری تجربے برخلاف کلاسیکی شاعری کے، جادوئی انداز لئے ہوئے ہے اس طلسمی فضا کو سمجھنے کے لئے قاری کو اپنی فکر و صلاحیت کو بروئے کار لانا پڑتا ہے۔

آج کی رات نہ سونا یارو
آج ہم ساتواں در کھولیں گے

مگر ان شعراء کے یہاں علامتیں قاری کے صبر و تحمل اور قوتِ فکر کا امتحان نہیں لیتیں جیسا کہ متاخرین کے یہاں ہے۔ اچھی شاعری کی پہچان یہ ہے کہ مفہوم تک قاری کی رسائی بھی ہو جائے اور شعر کا ایمائی عنصر اپنی جگہ برقرار رہے۔ علامت ریاضی کے فارمولے حل کرنے کا نام نہیں بلکہ ہلکی دھند میں لپٹے ہوئے پر فضا مقام کی سیر ہے جہاں سب کچھ واضح بھی ہو اور ہلکا سا پردہ بھی درمیان میں رہے اس بات کو صحیح مان لیا جائے تو ۳۵ سے ۶۰ کے درمیانی دور کی غزل اس معیار پر پوری اترتی ہے اس کے ساتھ:۔

"ان شعرا کے یہاں علامت استعارے کی طرح نہیں بنائی جاتی یہ اس وقت معرض وجود میں آتی ہے جب تخلیقی سفر میں شعور اور لاشعور کی سرحدیں پگھل جاتی ہیں اور لامتناہیت کے عالم میں شعری تجربہ خارجی پیکر میں منتقل ہوتا ہے اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ اس میں روح عصر کے ساتھ اجتماعی لا شعور اپنے تاریخی ارتقاء کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ معنی میں غیر قطعیت اور ابہام ہوتا ہے اور قاری اپنی فہم وادراک کے مطابق اس سے اخذِ مطلب کرتا ہے۔"........1

اس میں علامت سازی کا فطری عمل ملتا ہے جس میں کسی شعوری کوشش کو دخل نہیں بلکہ عصری صورتحال انہیں ایک مخصوص انداز میں سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ یہ مخصوص اندازِ فکر ان کے ذہن کو اس فکر سے مطابقت رکھنے والی چیزوں کی جانب منتقل کرتا ہے مگر یہ مجموعی علامتیں فضا میں کچھ کلیدی الفاظ کی مرہونِ منت ہیں جیسے پانی، سفر، صحرا، پرندے، بستیاں، دھوپ اور راتیں ۔

رین اندھیری ہے اور کنارا دور
چاند نکلے تو پار اُتر جائیں

1- ناصر کاظمی کی شاعری ص89-88

یہ کالے کوس کی پرہول رات ہے ساتھی
کہیں اماں نہ ملے گی تجھے کنارے پر

بازار بند، راستے سنسان، بجھے چراغ
وہ رات ہے کہ گھر سے نکلتا نہیں کوئی

یہ اپنے عہد کے انتشار و بدامنی کا اعلامیہ ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد رونما ہونے والے خونیں حالات کی زد میں جو شعرا آئے ان میں ایک نام ناصؔر کاظمی کا بھی ہے۔ جو رہ کر ان کی غزلوں میں چمکتا ہے۔ جس کو وہ رات کے اندھیروں سے مماثل کرتے ہیں اسلئے یہ رات روپ بدل کر ان کے یہاں بار بار آتی ہے۔ رات کی علامت کو کلاسیکی شعراء نے بھی استعمال کیا ہے اور ترقی پسندوں کے یہاں بھی غلامی کے دور کو رات سے مماثل کیا گیا ہے۔ ناصؔر کے یہاں رات اپنی توسیع شدہ شکل میں تقسیمِ وطن کے سانحے اور درد و کرب کی علامت کے طور پر اُبھرتی ہے جیسا کہ پچھلے صفحات میں کہا جاچکا ہے کہ نئی شاعرانہ علامتیں اپنے مفہوم کو اپنے سیاق و سباق سے واضح کرتی ہیں۔ یہی صورت حال ناصؔر کاظمی اور ان کے ہم عصر شعراء کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔

فرائڈ نے پانی کو ایک جنسی علامت بتایا ہے مگر یہاں پانی اپنی الگ الگ شکلوں میں مختلف احساسات کا عکاس بن کر شاعر کے فکری رنگوں کی عکاسی کر رہا ہے۔

کیا کہوں تجھ سے اے جوئے کم آب
میں بھی دریا تھا اتر کر رہ گیا

نئی نسل نے اپنے خوابوں کی تعبیر ایک روشن منزل نہیں بلکہ ایک بے سمت غیر متعین سفر کی شکل میں پائی ہے۔ یہ سفر جس کا آغاز خوابوں کی پُرگل سرزمین سے ہوتا ہے اور جس کا کوئی اختتام نہیں مگر نئی غزل میں اس سفر کی نوعیتیں مختلف ہیں کہیں یہ منزل کی آس سے

وابستہ ہے، کہیں بس زندگی گزارے چلے جانے والی بیزار کیفیت ہے اور کہیں تہذیبی ارتقاء، عمر، تلاش و تکمیل کی خواہش کا اعلامیہ ہے۔

کچھ یادگارِ شہرِ ستمگر ہی لے چلیں
آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

اور جب یہ سفر کسی منزل پر اختتام پذیر نہیں ہوتا تو جنگلوں کی ویرانی دلوں میں در آتی ہے۔ اس شاعری کی پسندیدہ علامت ''صحرا'' ہے۔ وہ صحرا جو اپنی تنہائی، ویرانی اور اُداسی کی خصوصیات کی وجہ سے نئی نسل کے شعراء سے ذہنی مطابقت رکھتا ہے۔ تہذیبوں کی شکست وریخت، ذہنوں کو مایوسی اور کبھی نہ ختم ہونے والی تھکن کو دائرے میں مقید کر دیتی ہے۔ وقت کی کڑی دھوپ جنگلوں اور ویرانوں کا یہ بنجر سفر انسان کی اس بے اماں زندگی کو دھوپ سے مماثل نظر آتا ہے۔ دھوپ کی تپش اور حدت جو جسم و روح کو جھلسا دیتی ہے مگر بڑھتے قدم نہیں تھکتے، دھوپ کی زرد اُداسی اشعار کے پیکر میں ان شعراء کے یہاں قدم قدم پر نظر آتی ہے۔

یارو تم تو ایک ڈگر پر ہار کے بیٹھ گئے
ہم نے تپتی دھوپ میں کاٹے کڑے کوس کے پھیر

ہمارے گھر کی دیواروں پر ناصرؔ
اُداسی بال کھولے سو رہی ہے

ان تمام علامتوں کے ساتھ ایک اور علامت جو نئی شاعری میں پوری قوت کے ساتھ ابھر رہی ہے وہ 'ہوا' ہے جو کبھی ماضی کی بازگشت بن کر اُبھرتی ہے، کبھی اپنی تیزی اور طوفانی رفتار سے وقت کی منفی قوت کا مظہر بن جاتی ہے۔ کبھی یہی ہوا ٹھنڈی اور پر سکون ہو کر اُداس دلوں کو سکون و فرحت کا احساس دلاتی ہے۔ کبھی ویرانوں میں اس کی موجودگی ایک سوگوار فضا کو مزید شدید کر دیتی ہے۔

جب ذرا تیز ہوا ہوتی ہے
کیسی سنسان فضا ہوتی ہے

خلیل الرحمٰن اعظمی نے ناصر کی ڈگر پر چلتے ہوئے ترقی پسند خارجیت کے بجائے داخلیت کو اپنا رہنما بنایا اور ایک نئی ڈگر پر چل نکلے۔ یہ دور میرؔ کے دور کا اتباع تھا اور پھر خود خلیل الرحمٰن اعظمی بھی میرؔ سے کافی متاثر تھے۔ غزل کے رمزیاتی انداز پر گفتگو کرتے ہوئے اپنے ایک تنقیدی مضمون میں انہوں نے کہا بھی ہے:۔

غزل کی بنیادی روایت میرے نزدیك اس کا یھی رمزیاتی اور ایمائی انداز اور اس کی تھہ داری اور پھلوداری ھے جدید تر غزل اپنی اس بنیادی روایت سے ھٹی ھوئی نھیں ھے گو کہ قفس وآشیانہ صیاد وگلچیں، دیر وکعبہ، میخانہ وساقی، موسی وطور، قیس وفرھاد، واعظ ومحتسب اور اسی طرح کی علامتوں کا اسعمال نہ ھونے سے بظاھر یہ غزل ھماری غزلیہ شاعری سے کچھ الگ سی معلوم ھوتی ھے در اصل جدید تر شاعروں نے پرانی علامتوں کو اپنی ذھنی کیفیات کے اظھار کے لئے ناکافی سمجھ کر خود اپنے ماحول اور زندگی سے علامتیں وضع کی ھیں اس نے اس سلسلے میں خود اپنے حواسِ خمسہ کو اپنا رھنما بنایا ھے۔"......1

لہذا خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس رمزیاتی انداز کو خارجیت پر فوقیت دی۔ یوں بھی ترقی پسند ایک مخصوص جماعت کی تبلیغ کا کام انجام دے رہے تھے۔ یہ ایک ہنگامی کیفیت تھی جو جلد یا بدیر ختم ہو جانی تھی۔ ان کی آزاد طبیعت اس تبلیغی ادب کی متحمل نہیں تھی۔

1۔ مضامین نو ص 84

دوسری جانب تقسیمِ وطن اور ان کے نتیجے میں ہوئے فسادات کی زد میں خود ان کی اپنی ذات بھی آئی۔ اس قلزمِ خون سے گزرنے کے بعد ایک حساس ذہن کی جو کیفیت ہو سکتی ہے۔ خلیل الرحمان اعظمی اس کا جیتا جاگتا نمونہ تھے۔

۱۹۵۰ء میں ترقی پسند تحریک کے ردِ عمل کے طور پر جدیدیت کا رجحان اُبھر کر سامنے آیا جوان کے احساسات کی مکمل ترجمانی کر سکتا تھا بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ خلیل جدیدیت کے پیش رووں میں سے ایک ہیں تو بیجا نہ ہوگا۔ جدیدیت کے اس رجحان نے شاعری میں انفرادیت اور داخلیت کو داخل کیا اب سماج میں ہر فرد کی ایک انفرادی حیثیت تھی۔ جو انہیں ادب میں منجمد قدروں اور یکسانیت سے انحراف کرنے پر اکسار ہی تھی ترقی پسند تحریک سے ان کی وابستگی دراصل پرانی مذہبی اور اخلاقی اقدار سے ردِ عمل کا نتیجہ تھی مگر جلد ہی انہیں احساس ہو گیا کہ یہ تحریک بھی بائیں بازو کی جماعتوں کی تبلیغ تک محدود ہے جس کا اظہار انہوں نے اپنے کلام میں بھی کیا ہے۔

بنے بنائے سے رشتوں کا سلسلہ نکلا
نیا سفر بھی بہت ہی گریز پا نکلا

خلیلؔ کی غزلوں میں ایک سوگوار کیفیت جا بجا بکھری نظر آتی ہے لیکن باوجود میرؔ سے متاثر ہونے کے ان کے یہاں کیفیت کا اظہار نیا ہے جس سے انہوں نے لب ولہجہ بھی نیا ہی اختیار کیا ہے۔ ان کی غزلوں کی علامتوں کی مجموعی فضا سے ایک تنہا وجود کا احساس اُبھرتا ہے۔ زندگی کی آگہی اور اس کا کرب ان کے اکثر اشعار میں واضح ہے مگر کہیں کہیں یہ احساس دھندلا پڑتا دکھائی دیتا ہے ان کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے اسلم عمادی لکھتے ہیں:۔

"اعظمی صاحب کی شاعری واحد متکلم کی شاعری ہے وہ شاعر کی ذات پر مرکوز ہے۔ اپنی انفردیت کا احساس، زندگی کی تہی دستی کا گلہ، حال ومستقبل

کی یکسانیت، ایک سنجیدہ سی مایوسی، تلاش راہ نجات اور وہ بھی اس معروضے پر مبنی کہ کچھ حاصل نہ ہوگا اور ایسے ہی موضوعات خلیلؔ صاحب کی شاعری کے تانے بانے ہیں۔ اعظمی صاحب کی شاعری نہ جانے کیوں بجھے بجھے تبسّم کی طرح لگتی ہے اور یہ بجھا بجھا سا تبسّم سارے عالم پر محیط ہے۔ ہماری زندگی اور ہمارے احساسات سے اتنا قریب ہے کہ ہمیں ان کا ہر شعر دل لگتا اور دل پسند محسوس ہوتا ہے جو یہ صاف صاف اعلان کرتا ہے کہ شاعر تجربہ کرنے کے لئے مشق سخن نہیں کرتا بلکہ اس کے پاس جو کچھ کہنے کو ہے وہ اپنی ذات کے احساسات کے طور پر متعلق ہے یہ سنجیدگی قاری کو الفاظ کے پیچھے چھپے ہوئے جذبات تک جانے پر متوجہ کرتی ہے وہ ان تشنہ باتوں کا کرب محسوس کرسکتا ہے۔"........1

خلیلؔ کی شاعری دراصل ایک گھٹی ہوئی زندگی کی علامت ہے۔ جس میں کبھی نہ سلجھنے والی الجھنیں ہیں، خواب ہیں مگر اپنی تعبیروں سے گریزاں، کڑی دھوپ ہے جہاں انسان کی ذات سایۂ اماں کی تلاش میں سربہ صحرا ہے۔

میں دیر سے دھوپ میں کھڑا ہوں
سایہ سایہ پکارتا ہوں

اگر گھر سے نکلوں تو پھر تیز دھوپ
مگر گھر میں ڈستی ہوئی تیرگی

1۔ شاعر خلیل الرحمٰن اعظمی نمبر خلیل الرحمٰن اعظمی کی یاد میں ص 128

یہ دھوپ وقت کے ہاتھوں پیدا ہونے والے ایک نا آسودہ ماحول کی علامت ہے۔ یہ دھوپ انسان کی روح کو اندر سے پگھلا دینے والی حدت، یہ صرف ایک آرزو ایک ارمان ہے ایک ایسے نظام کی خواہش جہاں مثبت اقدار کی اہمیت وافادیت کو تسلیم کیا جا سکے۔ جہاں انسان بحیثیت فرد جینے کا حق حاصل کر سکتا ہو۔

یہ دونوں علامتیں اردو غزل کے اس علامتی نظام کے مقابلے میں قطعی نئی ہیں جنہیں پہلے میرؔ و غالبؔ سے ترقی پسندوں تک تمام شعراء نے بدلی ہوئی معنویت کے ساتھ استعمال کیا تھا۔

دراصل ان کی شاعری کا بنیادی موضوع، بے سمتی، ناقدری، زمانہ کی شکایت اور زندگی کی شکست وریخت میں سسکتے ہوئے انسان کا نوحہ ہے۔ خواب انسانی زندگی کا لازوال سرمایہ ہیں جو حقیقت کی اندھیری اور سنگلاخ زمینوں سے تصوّر و اُمید کی وادیوں میں لے جاتے ہیں مگر جدید انسان خوابوں کی اس دولتِ بے بہا سے محروم ہے۔ محرومی کا یہ احساس خلیلؔ کی شاعری میں شدّت سے اُبھرا ہے۔ خوابوں کے حصول کی تڑپ ان کے یہاں بکھری نظر آتی ہے۔ وہی خواب ان کے یہاں کبھی گزرے دنوں کی یاد بن کر آتے ہیں۔ کبھی مستقبل کی آس میں ڈھل جاتے ہیں اور کبھی انہی خوابوں کی وجہ سے وہ زمانے کی نظر میں معتوب ٹھہرتے ہیں۔

کس موڑ پہ بچھڑ گئے خوابوں کے قافلے
وہ منزلِ طرب کا فسوں کون لے گیا

جن کو آنکھوں سے لگایا تو ہمیں چھوڑ گئے
انہیں چہروں انہیں خوابوں کا پتہ دو ہم کو

ہر عہد کے لوگ مجھ سے ناخوش
ہر عہد میں خواب دیکھتا ہوں

یہ حقیقت ہے کہ تاریخ اپنے آپ کو دوہراتی ہے غالباً یہی رشتہ ہے جس کے دم پر دنیا قائم ہے یہاں جو کچھ ہو رہا ہے یا جو کچھ ہونے والا ہے وہ دنیا میں کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی شکل میں پہلے بھی ہو چکا ہے اور شاید آئندہ بھی ہوتا رہے گا یہ بات ہندوستانی تاریخ پر بالکل صادق آتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی شاعری کو نئے عہد کی شاعری کہا جاتا ہے مگر یہ شاعری جن حالات کے اثر سے وجود میں آئی، ہندوستان ان حالات سے اٹھارہویں صدی میں بھی گزر چکا تھا فرق صرف اتنا تھا کہ اس زمانے کے شعراء کے پاس پناہ کے لئے تصوف کا سہارا موجود تھا مگر نئے انسان کی تشکیک نے اس سے یہ سہارا بھی چھین لیا۔ یہی وجہ ہے کہ آج کی شاعری کا نظام نئی لفظیات وعلامات سے مزیّن ہے جو جدید ذہن کی عکاسی کرتی ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی قدیم ڈگر کو بھی مسترد نہیں کیا گیا آج بھی پرانے الفاظ اپنی معنویت برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ آج بھی کم کم ہی سہی مگر لفظیات اپنی پرانی معنوی سطح پر ہمیں اکثر دکھائی دیتی ہیں۔

لے مجھکو سنبھال گردش وقت
ٹوٹا ہوا تیرا آئینہ ہوں

میں نے دیکھی نہیں برسوں سے خود اپنی صورت
میرے آئینے سے روٹھا ہے سراپا میرا

یہ آئینہ روح کی شکست کی علامت بھی ہے اور ضمیر کی آواز بھی۔ اس کی شکستہ پائی نئے انسان کا مقدر ہے جن کی کرچیوں کی تیز دھار انسان کی زبان کو کاٹ کر اسے حالات کا محتاج بنا دیتی ہے جہاں اپنی ہی پہچان کہیں گم ہو جاتی ہے کبھی آئینہ گردشِ وقت کی عکاسی کرتا ہے کبھی اندر کی آواز بن کر محتسب کی شکل اختیار کر لیتا ہے بدلتے سماج کے تناظر میں آئینے کی یہ نئی معنویت عہدِ جدید کی شکست وریخت کا ایک عملِ پیہم بن کر اُبھرتی ہے۔

شکست وریخت کے اس عمل میں بار ہا ایسے مراحل آئے ہیں جہاں سائے کی چاہ خوابوں کی سرزمین سے ہوتی ہوئی ماضی کی وادیوں کی جانب سفر کرتی ہے مگر اسے داغ نامرادی لئے واپس لوٹنا پڑتا ہے کیونکہ ہماری اقدار اور روایات کا وہ گھنا پیڑ جس کی چھاؤں تھکی ہوئی بے سہارا زندگیوں کو قلبی سکون بخشتی تھی اپنی جگہ چھوڑ چکا ہے۔

جی چاہتا تو بیٹھتے یادوں کی چھاؤں میں
ایسا گھنا درخت بھی جڑ سے اُکھڑ گیا

نئے انسان کا سفر وجود کا نہیں پرچھائیوں کا سفر ہے جہاں منزلوں کے بجائے راستے ہی راستے انسان کے منتظر ہیں جہاں خوشیاں سائے کی طرح قریب آتی ہیں مگر آدمی انہیں چھو نہیں سکتا کہ سائے کا کوئی ٹھوس وجود نہیں ہے۔ یہ محض ایک وہم ہے اپنی شناخت کی چاہت انسان کو سرابوں کے پیچھے دوڑاتی ہے اور یہ سراب تمام عمر پرچھائیاں بن کر اس کے اردگرد گھومتے ہیں مگر ہاتھ نہیں آتے۔

ہمارے پاس سے گذری تھی ایک پرچھائیں
پکارا ہم نے تو صدیوں کا فاصلہ نکلا

جدید تر غزل میں علامتی نظام

آزادی کے بعد جب ترقی پسند تحریک کا سیاسی مقصد ختم ہو گیا تو اس کے سامنے واضح نصب العین نہ رہا اور آہستہ آہستہ اس کا وجود ختم ہو گیا اور اس کی جگہ ایک نئے رجحان نے لینی شروع کر دی۔ جو سراسر فرد کی ذات سے متعلق تھا۔ یہ مایوس کن زندگی کا مرثیہ تھا۔ ایک ایسے دور کی داستان، جس پر اندھیرے کی دبیز سیاہ چادر پڑی ہوئی تھی جہاں ہر شخص ایک غیر یقینی اور بے اعتبار زندگی جی رہا تھا اس معاشرے کا فنکار جو ادب تخلیق کر رہا تھا وہ اس سماج کا آئینہ تھا جسے جدیدیت کے نام سے موسوم کیا گیا۔ یہ جدیدیت ان خوابوں کا ردِ عمل تھی جو شرمندۂ تعبیر ہونے سے پہلے ہی ٹوٹ گئے تھے۔ اس کی تفصیل دیتے ہوئے خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے:۔

"حصول آزادی اور تقسیمِ ہند کے بعد ان نعروں اور نشوں کا اور ان خوابوں اور آدرشوں کا طلسم جس طرح ٹوٹا وہ ایك ایسی حقیقت ھے جس طرف سے آنکھ بند کرلینا کوئی سیاسی مصلحت ھو تو ھو لیکن کسی حساس ادیب یا شاعر کو ان کی شکست کے احساس سے نھیں بچایا جاسکتا خاص طور پر اس نسل کے لئے جو جدید علوم کے زیرِ سایه رہ کر قدیم مذھبی اور روحانی تصورات سے محروم ھے اس لئے که اس سرمایه کو خود اس کے پیش روؤں نے از کار سمجھ کر پھلے ھی

دفن کردیا تھا انسان کی مادی ترقیات اور سائنسی فتوحات کے باوجود اس کی ساری نارسائیوں اور نا آسودگیوں کا احساس ایک طرف ہے تو دوسری طرف بین الاقوامی سطح پر سیاسی وسماجی آدرشوں کا حشر۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس صورتحال نے بنے بنائے راستوں کو گم کردیا ہے اور تمام لکیریں بُری طرح گڈ مڈ ہو گئی ہیں نیا شاعر جس ذہنی کیفیت سے گزر رہا ہے اور تہذیب کے جس دوراہے پر کھڑا ہے اس نے احساسات کے اعتبار سے اسے اپنے ماضی قریب کے شعرا سے دور اور ماضی بعید کے شعرا سے قریب کردیا ہے۔''.....1

اور ماضی بعید کی بازگشت کی ایک شکل ہمیں ناصؔر کاظمی کے یہاں دکھائی دیتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ نئی تہذیب نے تصوّف، مافوق الفطرت عناصر پر یقین اور توہمات سے دامن چھڑا کر خود کو حقیقت کے نئے راستوں کے سپرد کردیا ہے جدید انسان زندگی کے ریگزار میں تنہا کھڑا سائے کی تلاش کر رہا ہے اور یہی تشنگی اور سائے کی طلب جدیدیت کی پہچان ہے۔

ہندوستان میں جدیدیت مغربی ادب کی دین ہے۔ پہلی عالمی جنگ کی ہولنا کی او راس سے پیدا شدہ معاشی بحران نے پوری دنیا کو ایک عرصے تک متاثر کیا اس جنگ میں سیاسی وسماجی اور ادبی اقدار ایک تنکے کی طرح بہہ گئیں اور باقی رہ گیا عدم تحفظ کا زہریلا اور خوفناک احساس، اقدار کی بے مائیگی کے ساتھ لوگوں کے دلوں سے زندگی کا یقین اٹھ گیا۔ جمہوریت اور انسان دوستی جیسے نعرے اپنی معنویت کھونے لگے۔ مذہبی اقدار اور عقائد تو

1۔ مضامینِ نو ص 73

ترقی پسندوں کے ہاتھوں ختم ہو ہی چکے تھے زندگی کی مثبت اقدار کا تنزل اور مذہبی سہاروں کے چھن جانے کے بعد انسان تنہا رہ گیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہر طرف سے مایوس ہو کر اس نے خود کو ذات کے حصار میں قید کر لیا۔ جس اجتماعیت کو ترقی پسندی نے عام کیا تھا جدیدیت نے اسے انفرادیت میں تبدیل کر دیا انسان نے سماج سے الگ اپنی ایک دنیا بسائی لہذا نیا ادب تنہائی، رنج والم، انفرادی احساسات اور نفسیاتی پیچ وخم کا عکاس ہو گیا۔

جہاں تک ہندوستان میں جدیدیت کی ابتدا اور ارتقا کا تعلق ہے بہ مقابلہ مغرب یہاں اس کی ابتدا کافی تاخیر سے ہوئی اس کی وجہ یہ تھی کہ ۱۹۴۷ء سے قبل ہندوستانی ادیبوں اور شاعروں کے سامنے ایک نصب العین تھا، اپنے ملک کی آزادی کے لئے جدوجہد کرنا لیکن جب ملک آزاد ہوا تو اس کے ساتھ ساتھ بہت سے نئے مسائل کھڑے ہوئے۔ صنعتی ترقی نے ایک طرف مادی زندگی کو خوشحال بنایا تو دوسری طرف روح کو بیکراں سناٹے کی تحویل میں دے دیا۔ زندگی کا تبدیل شدہ ڈھانچہ اپنے ساتھ مصائب کا ایک سیل بے پناہ لے کر آیا جسے جدید شعرا نے ناپسندیدہ نگاہوں سے دیکھا۔

ہندوستان میں جدیدیت کا آغاز ۶۰-۱۹۵۵ء سے ہوا۔ جہاں تک نفسیاتی شاعری کا تعلق ہے اس کی ابتدا آزادی سے قبل ہو چکی تھی۔ ترقی پسند تحریک کے رد عمل کے طور پر چند شعراء نے ایک حلقے کی بنیاد ڈالی جسے ''حلقۂ ارباب ذوق'' کے نام سے پکارا گیا۔ اس سے تعلق رکھنے والے شعراء میں میراجیؔ۔ ن۔ م۔ راشدؔ، قیومؔ نظر اور یوسف ظفر وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان لوگوں نے ادب میں اجتماعیت کے مقابلے میں انفرادیت پر زور دیا جس کی دھندلی سی پرچھائیاں ہمیں ناصرؔ کاظمی اور خلیلؔ الرحمن اعظمی کے یہاں ملنی شروع ہو چکی تھیں لیکن اس کا باقاعدہ آغاز جدیدیت کی تحریک سے ہوا۔ تحریک سے متعلق لوگ دراصل فرائیڈ کے نظریۂ لاشعور سے متاثر تھے۔ جدید شاعری میں فرائڈ کے اس نظریے نے خاصی اہمیت حاصل کی۔ علم نفس سے واقفیت نے شعرا کو انسانی زندگی کی گتھیوں کو سلجھانے

کی طرف راغب کیا۔ جدیدیت کے تحت اس رجحان کو بہت تیزی سے فروغ حاصل ہوا۔ آج جنسی پریشانیوں اور ذہنی الجھنوں کے لئے شاعری اپنی آغوش وا کر چکی ہے۔ تحلیل نفسی نے جہاں ایک طرف شاعری کو نفسیاتی الجھنوں کے اظہار کے لئے آزاد چھوڑا وہیں دوسری طرف شاعری میں ابہام کی راہیں کھول دیں۔ شاعری میں آنے والے اس تبدل کی جانب اشارہ کرتے ہوئے عقیل احمد رضوی لکھتے ہیں:۔

"لاشعور کی پنہائیوں میں اتر کر تحلیلِ نفسی کے ذریعے اپنی ذات کی دریافت کی سب سے نمایاں کوشش میراجیؔ اور ان کی نسل نے کی ہے۔ یہ نسل فرائیڈ کے جنسی تصورات سے متاثر تھی اور نہ صرف یہ کہ جنسی موضوعات کو شاعری میں جگہ ملی بلکہ جنس کے حوالے سے شعور اور جبلّت کے درمیان کی کشمکش کو بھی ان حضرات نے اپنے تجربے کی آماجگاہ بنایا۔ ہاں یہ ضرور ہوا کہ میرآجی اور ان کے ساتھیوں نے جنس کے موضوعات کو زیادہ اہمیت دی جس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ان کے نزدیك اس عہد کا ایك اہم مسئلہ جنس کے بارے میں سماجی دباؤ سے چھٹکارا حاصل کرنا تھا"۔ 1

مندرجہ ذیل بالا اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حلقے کے ذریعے، آزادی سے قبل ہی اردو شاعری میں اب تک ممنوعہ اور نامانوس سمجھے جانے والے موضوعات پر باقاعدہ قلم آرائی کا آغاز ہو چکا تھا۔

آزادی کے بعد نشو و نما پانے والے اہم رجحانات میں سے ایک وجودیت کی تحریک

1۔ نئی نظم نظریہ و عمل ص 347

ہے جس نے شعراء کو کافی متاثر کیا۔ وجودیت کا آغاز مغرب میں سارتر کے ہاتھوں ہوا۔ دراصل وجودیت کی تحریک نے یورپ کی مشینی زندگی میں انسان کی زندگی کی بے معنویت کو محسوس کیا۔ پھر انسان کی تلاش کا عمل شروع ہوا۔ دراصل وجودیت کے نظریے پر یقین رکھنے والے لوگ عرفان ذات کے قائل ہیں۔ وجودی فلسفہ انسان کو اس کی تلاش کی تلقین کرتا ہے۔ بے چہرگی کے دور میں اپنی تلاش، اپنے آپ کو سمجھنے کی کوشش، اپنی حقیقت جاننے کی سعی، یہی وجودیت ہے۔ مغرب میں مذہب کی قیود سے آزادی نے انسان کی شخصیت کو ریزہ ریزہ کر دیا۔ مشرق میں یہ صورتحال اس لئے پیدا نہیں ہوئی کہ یہاں کا انسان آج بھی اپنے عقائد کی ڈور کو تھامے ہوئے ہے۔ یہاں پرانی اقدار پر ابھی زوال نہیں آیا لیکن شہروں کی بے پناہ بھیڑ میں گم ہوتے ہوئے انسان کی تنہائی کا ذکر جدید شاعری میں شدت کے ساتھ ہو رہا ہے۔ ان شعراء کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:۔

> "داخلی اور معنوی حیثیت سے میں اس شاعر کو جدید سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساسِ جرم، خوف، تنہائی، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی نہج پر اظہار کرتی ہے جو جدید صنعتی دور، مشینی میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوشحالی کا عطیہ ہے۔ جدید ادب گرتی ہوئی چھتوں، لڑکھڑاتے سہاروں اور لا تعداد بھول بھلیوں کے خوفناک احساس گم کردگی سے عبارت ہے۔"........1

ظاہر ہے کہ ان موضوعات کے لئے عہدِ میرؔ و غالبؔ تو کیا دورِ فیضؔ و مجروحؔ کی زبان بھی فرسودہ ہو چکی ہے لہذا نئے شعراء کے یہاں جو علائم مقبول عام ہوئے وہ ان کے منفی افکار و احساسات کے مطابق تھے۔ نئی شاعری میں سناٹا، اندھیرا، سیاہی، سمندر، شام، پتھر،

1۔ نئی نظم نظریہ و عمل ص126

تاریکی، پرچھائیاں، سائے، سورج اور ندی جیسے الفاظ علائم بن کر بہ کثرت استعمال ہوئے ایک دوسری اہم بات یہ ہوئی کہ نئی شاعری اور شاعر نے اپنے کسی مخصوص راستے کا انتخاب نہیں کیا یہ شاعری عالمگیر سطح تک وسعت اختیار کرگئی وہ فنکار جو آج کے انسان کی مشکلات ومصائب کو موضوعِ شعر بنا رہے ہیں انہوں نے کسی مخصوص ملک، ذات، مذہب، قبیلے یا انسان کو اپنا محرّک نہیں بنایا بلکہ ہر اس انسان یا مسئلے پر بلا امتیازِ مذہب وملک قلم آرائی کی، جو نفسیاتی یا جذباتی طور پر الجھا ہوا تھا اور حیات مسلسل سے بیزاری کا اعلان کر رہا تھا جو اپنی جستجو میں سرگرداں جدید شہروں کی درودیوار سے سر ٹکرا رہا تھا جو اسے ذات کے خول میں بند رہنے پر مجبور کئے ہوئے تھا اس مسئلے پر گفتگو کرتے ہوئے حنیف فوق لکھتے ہیں:۔

"آج کا شاعرانہ تجربہ ذات کی مضبوط دیوار سے سر ٹکراتا نظر آرہا ھے جو اندر کی آواز باھر جانے اور باھر کی آواز اندر آنے میں ایك سنگین مانع کی حیثیت رکھتی ھے اس تجربے سے جو ذھنی تصویر بنتی ھے اس میں زندگی اور وجود کی فانیت کی جگہ بے معنویت کا تصوّر ملتا ھے۔ جذباتی اُداسی کی عزاداری پائی جاتی ھے مظاھر ذات کے حزنیے پر مبنی یه شعری احساس در اصل ایك تھذیب کی پیچیدہ کشمکش اور اس کی متوقع بربادی کے شعور خفی کا مظھر ھے۔ جدید شعری حسیت کا یه کارنامه کم نھیں که اس نے دورِ حاضر کی کشمکش اور اس کی بربادی کے عناصر کو ذات کی تھوں میں محسوس کیا لیکن اس احساس سے گزر کر اسے اجتماعی شعور بنانے سے ھی مستقبل کی سمت میں موجودہ تھذیب کی بھتری وبقا کا سامان مھیا کیا

جاسکتا ہے اور اس سے خود ذات کی جہات کو وسعت
اور فروغ حاصل ہوتا ہے۔"........1

مگر یہ بے معنویت شاعری میں در آئی تو اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ آج کا فنکار تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا، اس کی ترقی اور اس ترقی کے نتیجے میں ایک سنگدلانہ سماج کو ابھرتے ہوئے صاف محسوس کر رہا ہے اور آج کی غزل اس دلدوز تبدیلی کا منظر نامہ ہے باوجود اس کے کہ تعلیم کی کرنیں ذہنوں کو منور کر رہی ہیں مگر پھر بھی نسل، لسانی و مذہبی تعصب، اندھے عقائد، تنگ نظری، شکوک وشبہات کے اندھیروں نے ذہنی ارتقا کے گرد ایک حصار سا بنا رکھا ہے جو آنے والی ہر نئی اور مثبت چیز کو عقل کی حدود میں داخل ہونے سے روکنے کی کوشش کرتا ہے کبھی یہ کوشش کامیاب ہوتی ہے اور کبھی ناکام۔ اس کشمکش میں صرف عام آدمی ہی گرفتار نہیں بلکہ ذہین اور ذی شعور لوگ بھی شامل ہیں۔ جن کی زبانیں، قول و فعل، اصول پرستی کا ذکر کرتے نہیں تھکتیں مگر جن کے اعمال ان کی گفتگو کی نفی کرتے دکھائی دیتے ہیں ان حالات پر روشنی ڈالتے ہوئے وحید اختر لکھتے ہیں:۔

"یہاں دنیا کے دور افتادہ گوشوں میں ہونے والی تبدیلیاں، جنگیں، امن کے لئے اُٹھنے والی آوازیں کوئی معنی نہیں رکھتیں حالانکہ یہ سب ہمارے دل کی آواز اور ہماری ہی دھڑکنیں ہیں کسی چھوٹے سے غریب ملک میں لوگ اپنی آزادی کے لئے سب کچھ لُٹا رہے ہیں۔ کسی نو آزاد دیس میں زندگی از سر نو تعمیر ہو رہی ہے۔ کہیں نفرتیں ملکوں کے درمیان آگ اور خون کی دیواریں کھڑی کر رہی ہیں۔ کہیں محبتیں ٹوٹے ہوئے دلوں پر مرہم رکھ رہی ہیں۔ یہ سب کچھ دنیا میں

1۔ متوازی نقوش ص374

ہورہا ہے اور ہمارے دیس میں بھی، اور یہی سب کچھ
ہماری زندگی ہمارا مقصد اور ہمارا سرمایہ ہے۔ سیار
و ثوابت پر کمندیں پھینکی جارہی ہیں۔ فضا کے نارسا
مقامات پر جہاں فرشتوں کے پر جلتے ہیں اور تخئیل کا
بھی دم ٹوٹتا ہے اب ہماری رسائی ہے۔ فاصلے گھٹ
گئے ہیں۔ دوریاں سمٹ گئی ہیں۔ پھر بھی قیامت ہے
جو ہماری آغوش میں رہ کر بھی ہم سے دور ہے اور ہم
سے دور ہو کر بھی ہمارے ساتھ ہے۔ غربت اور بے
کاری، بھوك اور بیماری سے جہاد جاری ہے اور ان کی
فصلیں بھی اُگائی جارہی ہیں۔ سائنس ہمارا مسیحا
ہے اور اس کے ہتھیار ہمارے قاتل بھی، عقل ہماری
زندگی بھی اور خود کشی بھی، علم ہماری آزادی بھی
اور غلامی بھی، آدرش ہمارے مسجود بھی ہیں اور
ہمارے مقتول بھی، ماضی ہم سے پیچھے رہ گیا ہے اور
ہمارے ساتھ لگا ہوا حال ہماری دسترس میں بھی ہے
اور ہماری آنکھوں سے اوجھل بھی، مستقبل ہمارے
قدموں میں بھی ہے اور ہم سے ہراساں بھی، زمان ومکان
کی تمام حدیں ایك دوسرے میں گڈ مڈ ہوگئی ہیں اور
یہ سب کچھ ہمارا ہے اور ہمارا نہیں ہے"۔.......1

اور ان حالات کے نتیجے کے طور پر جو شاعری ہمارے سامنے آرہی ہے اس کے موضوعات کچھ اس طرح ہیں:۔

1۔ مذہب سے تنفر کے نتیجے میں مایوسانہ حالات میں خلاؤں میں ہاتھ پیر مارنے والی

1۔ پتھروں کا مغنی ص9

کیفیت جوکلاسیکی شاعری کی بے عملی کو جدید بے عملی و مایوسی سے الگ کرتی ہے۔

2۔ شہری و دیہاتی زندگی کا تقابلی مشاہدہ اور نتیجے میں شہروں سے حد درجہ بیزاری اور گاؤں کی مٹی سے لگاؤ اور محبت کا جذبہ۔

3۔ اپنی جڑوں سے کٹنے کا احساس۔

4۔ عشقیہ غزل میں جنس کا بے باکانہ اظہار اور سماجی بندھنوں سے آزادی کا رجحان۔

ظاہر ہے یہ تمام موضوعات غزل کے پرانے سانچوں میں نہیں ڈھالے جاسکتے لہٰذا افکار و احساس کی تازگی کے ساتھ نئے علائم بھی جدید غزل کی پہچان بن گئے ہیں جن کا ذکر پچھلے صفحات میں کیا جاچکا ہے۔

سمندر سے انسان کا رشتہ شاید اتنا ہی قدیم ہے جتنی یہ دنیا۔ عہدِ جدید میں سمندر اور اس کے تلازمات جدید کرب و تشنگی بن کر اُبھرے ہیں ۔

ریت پر ماہیِ بے آب نے پھیلائے تھے جال
صید امواجِ سراب ایک مچھیرا نکلا
(وحید اختر)

ریت، ماہیِ بے آب، جال، امواجِ سراب اور مچھیرے کی ترکیب سے مجموعی طور پر جو فضا ابھر کر سامنے آئی ہے اس میں ایک ایسے انسان کا تصور ابھرتا ہے جو زندگی کو ایک وسیع و عریض سمندر کی مانند سمجھتا ہے (یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ پانی، زندگی کی بنیادی ضرورت ہے) مگر یہ سمندر دراصل نظر کا دھوکہ ہے زندگی جو خود ایک ماہیِ بے آب کی مانند ہے وہ کسی تشنہ لب کی پیاس کیسے بجھا سکتی ہے۔ خواہشات کے جال میں قید انسان خود نہیں جانتا کہ وہ جو زندگی جی رہا ہے اس میں صرف تشنگی ہے۔ اس تشنگی اور تنہائی کے احساس کا اظہار نئی غزل میں مختلف انداز میں کیا گیا ہے۔

تیرہ وتار سمندر کا سفر تیری طلب
آسماں پر تیری آواز کا تارہ نہ رہا
(شہاب جعفری)

جدھر اندھیرا ہے تنہائی ہے اُداسی ہے
سفر کی ہم نے وہی سمت کیوں مقرر کی
(شہریار)

دن ڈھلا پنچھی اُڑے پر تول کے
یار ہوٹل سے اُٹھے ہنس بول کے
(ناصر شہزاد)

چہروں کی بھیڑ میں انسان کی عدم موجودگی آج کا المیہ ہے اور اسی عدم انسانیت نے حساس دلوں کو دشتِ بیکراں میں تبدیل کر دیا ہے جہاں یادوں کے جگنو ہیں اور نہ آرزوؤں کے پھول، نہ امید کی خوشی ہے نہ رشتوں کی چھاؤں، مگر پھر بھی جدید انسان لاسمتیت کی جانب محوِ سفر ہے۔ زندگی کا دوسرا نام سفر ہی ہے چاہے گھڑی بھر کی رفاقت ہے یا تنہائی کا عالم، پھر بھی ایک سوال ایک تشکیک ہے کہ ہم اس لاحاصل سفر پر کیوں رواں دواں ہیں یہ استفہامی انداز شہریار کے یہاں خاص طور پر نظر آتا ہے۔

نہ جس کی شکل ہے کوئی نہ جس کا نام ہے کوئی
اک ایسی شے کا کیوں ہمیں ازل سے انتظار ہے
(شہریار)

دریا کے پاس دیکھو کب سے کھڑا ہوا ہے
یہ کون تشنہ لب ہے پانی سے ڈر رہا ہے
(شہریار)

شہریار کے علاوہ دوسرے شعرا نے اپنے فن پاروں میں اس استفہامی انداز کو برقرار رکھا ہے اس کا واضح سبب ہے اور وہ یہ کہ ایک اندھے سفر پر روانہ ہونے والا انسان جب تاریکیوں میں گھر کر ہاتھ مارتا ہے تو یہ کوشش دراصل منزل کی تلاش یا راستے کی پہچان کے لئے ہوتی ہے کہیں کہیں اسی استفہام میں سوال کا جواب چھپا ہوتا ہے۔

آخری پتھر سے بے سمت و نشاں جانا ہے اب
ہم کھلی آنکھوں سے یہ اندھا سفر کیسے کریں

(فرخ جعفری)

ویران بام و در کی خموشی نے کہہ دیا
کس کو پکارتے ہو یہاں کوئی بھی نہیں

(خورشید احمد جامی)

آخری الذکر شعر کی فضا میں خاموشی کا ڈیرہ ہے یہ ایک ایسی ویران اور سناٹے سے معمور جگہ ہے جہاں دور دور تک تنہائی کا راج ہے۔ بام ودر ماضی میں ایک گھر کی نشان دہی کرتے ہیں اور گھر کا جو تصور ہمارے ذہن میں ابھرتا ہے وہ رونق، گہما گہی اور انسانوں کی چہل پہل ہے۔ پکارنے والا شخص یقیناً کوئی ایسا آدمی ہے جو اس کھنڈر سے جو پہلے گھر تھا اور اس کے مکینوں سے واقف ہے۔ وقت نے اس گھر کو کھنڈر میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہ ویران بام ودر کسی زمانے میں ہنستے بستے خاندان کی علامت تھے جہاں زندگی اپنی پوری رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر تھی۔ رشتوں کی پاسداری تھی مگر جدید زندگی نے ان گھروں کو تقسیم کر دیا اور اس کے ساتھ خاندان، رشتے ٹوٹ گئے انسان تنہائی کی رہگزر میں بھٹکنے لگا شاعر دراصل اس ماضی کو پکار رہا ہے۔ جہاں رشتوں کا تقدس تھا اور رونقیں تھیں۔ گھر سکون قلب عطا کرتا تھا۔ دنیا کے ہنگاموں اور پریشانیوں بے مہریوں اور تھکان سے ٹوٹا آدمی جب گھر لوٹتا ہے تو اس امید پر کہ ان کلفتوں کو گھر کی پُرسکون فضا اور گھر کے مکینوں کی مہربانیاں ہی دھو سکتی ہیں لیکن بام ودر کی ویرانی اسے احساس دلاتی ہے کہ یہاں بھی کوئی نہیں جو اس کا رفیق بن کر اسے ذہنی سکون دے سکے۔

یہ تمام اشعار فرد کی زندگی کی نمائندگی کرتے ہیں جو پورے سماج پر محیط ہو کر اس میں سانس لینے والے فردِ واحد کو نمایاں کرتی ہے۔ اس کے احساسات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ سماج اور فرد کے درمیان ہونے والے تصادم کی کہانی پیش کرتی ہے:۔

"نئی شاعری کی ایک بنیادی چیز اسے ماقبل کی شاعری سے مختلف بناتی ھے کہ ایک ایسے فرد کے کرب کی آگھی کا اظہار ھو جو شخصی سطح پر اپنے عھد کی تھذیبی قدروں کی شکست سے متصادم ھے اس سے بھی بڑھ کر اسے کائناتی سطح پر حیات و کائنات کی پُراسراریت کے بارے میں پُرانے فلسفیانہ رویوں کی تسنیخ کے نتیجے میں دھشت انگیز آگھی کا سامنا ھے۔۔۔بحر حال نئے شاعر کا ذھنی کرب کائناتی فکر کا زائیدہ ھے اور اس فکر کے لازمی نتیجے میں وہ اپنے عھد سے برگشتہ ھو کر اپنی ذات میں سمٹ کر رہ گیا ھے یہ داخلیت پسندی بسیار شیوہ ھے۔ اس کی ایک صورت یہ ھے کہ شاعر کبھی اپنی ذات یا امیج کے تحفظ کے لئے حد درجہ متردّد نظر آتا ھے اور کبھی شکستِ دل کے تماشے میں محو ھوجاتا ھے۔ اجتماعی اداروں سے منحرف ھو کر ذات کے ویرانوں میں گم ھوجانے کا رجحان گھرے طور پر وجودیت پسندوں سارتر اور کامیو کی ادبی تحریروں میں نھیں ملتا ھے۔"........1

ذات کی حدوں میں سمٹنے سے خوف کا جو احساس فنکار کے ذہن پر چھا جاتا ہے اس کی مختلف صورتیں نئی غزل میں نظر آتی ہیں۔

1۔ نئی حسیت اور عصری اردو شاعری ص 124-123

ساری آوازوں کو سناٹے نگل جائیں گے
کب سے رہ رہ کے یہی خوف ستاتا ہے مجھے
(شہریار)

بین کرتی ہے دریچوں پہ ہوا
رقص کرتی ہیں سیہ پرچھائیاں
(سلیم احمد)

سناٹے، آوازیں، دریچوں پر نوحہ کرتی ہوا، سیہ پرچھائیوں کا رقص ان علامتوں سے تنہائی، دکھ اور خوف کے جو ملے جلے احساسات مجموعی طور پر ابھرتے ہیں یہ دراصل آج کے انسان کا المیہ ہے جو معاشرے سے کٹ کر اپنے آپ کو سمیٹنے کی کوشش میں مصروف ہے مگر اس کے ساتھ ہی وہ خواہشات اور سنہری خوابوں کی لامعنویت سے بھی واقف ہے۔ مذہب سے لاتعلقی کی وجہ سے موت کا خوف اس پر پوری طرح حاوی ہے۔ گذشتہ عہد کے شعراء موت کو ہی زندگی کی معراج تصوّر کرتے تھے کیونکہ تصوف نے انہیں فنا کے بعد بقا کی روشنی دکھائی تھی ان کی لے متصوفانہ تھی جس میں موت ایک خوف نہیں بلکہ وصلِ محبوب (محبوب حقیقی) اور نئی زندگی کا پیغام تھی جدید شاعری میں یہ رویّہ بالکل تبدیل ہو چکا ہے۔ آج کا انسان اپنی حالیہ زندگی سے بیزار ہونے کے باوجود اپنی تعقّل پسندی کے باعث کسی ایسی چیز کو قبول نہیں کرتا جس کی بنیادیں محض اعتقاد پر رکھی گئی ہوں یہی وجہ ہے کہ زندگی کی بے رنگی کے باوجود موت کا خوف اس پر غالب ہے۔

ذہنی تشکیک نے انسان کو خود اپنی تلاش پر مجبور کر دیا ہے۔ خود آگہی کا یہ زہر اس کی ذات کو ڈستا رہتا ہے اور بالآخر اس کی رگ وپے میں سرایت کر جاتا ہے نہ خود کو سماج سے جوڑ پاتا ہے اور نہ ہی اس سے الگ رہ پاتا ہے۔ یہ کیفیت اسے خارج سے داخل کی جانب سفر کرنے پر مجبور کرتی ہے اس داخلی سفر کے دوران اس کی ملاقات ایک نئے انسان سے

ہوتی ہے وہ انسان جس کا کردار اور شخصیت سماج میں کچھ اور ہے لیکن اصل میں کچھ اور۔ یہاں اس کی اپنی شخصیت کے پردے اسی پر کھلتے ہیں اور ان سے جو انسان برآمد ہوتا ہے وہ ایک شکستہ اور ٹوٹی ہوئی ہستی ہے۔ دوہری شخصیت کی مثالیں نئے علائم کے ذریعے جدید شاعری میں ایک منفرد پہچان بن کر اُبھری ہیں جو کہیں مشتِ خاک ہے کہیں ٹوٹا ہوا آئینہ اور کہیں اپنے آپ ہی کو ڈسنے والا سانپ۔

آئینہ توڑ کے چہرہ دیکھوں
عکس کمرے میں تڑپتا دیکھوں
(باقر مہدی)

میں ایک ذرّہ میری حیثیت ہی کیا ہے
ہوا کے ساتھ ہوں اُڑتے ہوئے غبار میں ہوں
(عادل منصوری)

اور کس کو ہو مرے زہر کی تاب
اپنے ہی آپ کو ڈستا ہوں میں

زندگی کا تحرک اور جدو جہد اس کی بقا کے ضامن ہیں۔ جدید غزل میں اداسی اور سوگواری تو ہے مگر اس اداسی کے ساتھ اس کے تدارک کی کوشش بھی نظر آتی ہے یہی کوشش جدید غزل کو قدیم غزل کی اداسی اور قنوطیت سے ممتاز کرتی ہے۔

انھیں بھی نوکِ سنگ سے ذرا ہلا کے دیکھ لوں
کہ پانیوں کا یہ سکوت توڑ دینا چاہیئے
(جعفر شیرازی)

زندگی کے تحرک کی ایک اور علامت ''سفر'' ہے۔ جس کا چرچہ نئی غزل میں بہت ہوا ہے۔ سفر کے ساتھ اس سے منسلک بہت سی علامتیں غزل کے منظرنامے پر اُبھرنے لگی ہیں۔

اس سفر کی مختلف جہات ہیں جو باؔنی کے جدید مجموعے ''شفق شجر'' میں ملتی ہیں۔ باؔنی کی شاعرانہ علامت کے سلسلے زمین کی مٹی سے آسمان کی وسعتوں تک پھیلے ہوئے ہیں جس میں سفر اور اُڑان کی آرزو ہے، اپنی حدوں سے باہر نکل کر وسعتوں میں پھیلنے کی خواہش ہے اور یہی خواہش جدید غزل کا وہ مثبت پہلو ہے۔ جس نے لایعنی اور سوگوار غزل کو ایک شگفتہ تاثر دیا ہے۔ یہ تاثر مختلف علامات مثلاً اُڑان پرندہ، آسمان، کھلی فضاؤں کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔

اُڑ چلا وہ ایک جدا خاکہ لئے سر میں اکیلا
صبح کا پہلا پرندہ آسماں بھر میں اکیلا

ڈھانپ دیا سارا آکاش پرندے نے
کیا دلکش منظر تھا پر پھیلانے کا

باؔنی کے علاوہ دوسرے شعرا کے یہاں بھی سفر کی علامت دو انداز میں ملتی ہے ایک سفر وہ جو اپنی ہستی کی جانب مسلسل رواں دواں رہنے کی تحریک دیتا ہے جیسا کہ باؔنی کے یہاں ملتا ہے اور دوسرا سفر جو دنیا اور اس کے رنگین مظاہر کے بارے میں جاننے، اُنھیں دیکھنے کی خواہش بیدار کرتا ہے۔ پانی کی تیز لہریں بھی سفر کا اشارہ ہیں، کہیں مایوسانہ انداز ہے اور کہیں جستجو سفر پر مجبور کرتی ہے۔

پیاس بھٹکاتی ہے یونہی صحراؤں میں ورنہ
جانتے سب ہیں یہاں جھیل کہاں ہے کوئی
(بشر نواز)

مجھ کو ان دیکھی زمیں کے دیکھنے کا شوق ہے
میں ہواؤں کی امانت ہوں بکھرنے دے مجھے
(ریاض مجید)

ہجرت کا المیہ ازل سے بنی نوع انسان کا مقدر رہے۔ نئے سماجی ڈھانچوں اور تیزی سے ترقی کرتی ہوئی دنیا میں ممالک کی حدود سمٹنے لگی ہیں۔ ترقی کی دوڑ اور آسائشوں کی ہوس نے انسان کو اپنے ملک، اپنی مٹی، اپنے دوست احباب رشتے داروں سے الگ ہو کر دوسرے ممالک میں بسنے پر مجبور کر دیا ہے مگر جس طرح کوئی درخت اپنی زمین سے رشتہ توڑ کر ایک بیگانہ آب وہوا میں نشو نما نہیں پا سکتا اسی طرح اجنبی تہذیب، اجنبی زبان اور اجنبی لوگوں کے درمیان رہ کر کوئی شخص روحانی اور جذباتی طور پر خوش نہیں رہ سکتا۔

اپنا وطن چھوڑ کر روزی روٹی کی تلاش میں غیر ممالک کو آباد کرنے والے لوگوں کے یہاں حب الوطنی، دوریٔ وطن، اپنے گھر کی یاد، مٹی کی سوندھی خوشبو کا احساس آج کی نئی شاعری کی پہچان ہے۔ وہ لوگ جو ہندستان اور پاکستان سے ہجرت کر کے دیگر ممالک میں جا کر بس گئے ہیں ان کی شاعری میں یہ جذبہ شدت کے ساتھ نظر آتا ہے۔ ہندستان اور پاکستان میں رہنے والے لوگ اپنی روایات سے منحرف ہو رہے ہیں لیکن وہ لوگ جو اپنی سر زمین چھوڑ کر دور دیس میں بس گئے ہیں ان کے یہاں ابھی تک روایات کی مہک باقی ہے۔

اندھیارا ابھی اپنے گھر کا کتنا پیارا لگتا ہے
اس کے گھر سے تو سورج بھی بیگانہ لگتا ہے

(حمیرا رحمان)

عذاب ایسا کسی اور پر نہیں آیا
کہ ایک عمر چلے اور گھر نہیں آیا

(افتخار عارف)

ہجرت وطن کے موضوع سے متعلق مثالیں افتخار عارف کے یہاں بہ کثرت پائی جاتی ہیں اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ان کے یہاں یہ موضوع فیشن کے طور پر نہیں آیا ہے بلکہ ایک ایسا جاں گداز تجربہ ہے جس سے کسی نہ کسی سطح پر نئے عہد کا ہر انسان گزر چکا ہے۔ اسی لئے

بے زمینی اور در بدری سے متعلق علائم دل کو اپنی جانب کھینچتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں افتخار عارف کے ''مہر دونیم'' پر تبصرہ کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:۔

"افتخار عارف نے جس درد کی صلیب اٹھائی ہے وہ ہمارا اور ہمارے عہد کا درد ہے سب کا درد ہے لیکن اس میں انفرادی شان انہوں نے اس طرح پیدا کی کہ اس درد کو انہوں نے بے زمینی کے احساس کے ساتھ قبول کیا ہے اور اس میں بستیوں، شہروں اور زمینوں کی عظمت کے ساتھ ساتھ گھر کی دہلیز کی حرمتوں کا دکھ درد فنّی خلوص کے ساتھ شامل کردیا ہے وہ آج کے انسان کا المیہ بیان کرتے ہیں لیکن ان کا یہ امتیاز ہے کہ انہوں نے نہ نوحہ گری کی ہے نہ رجز خوانی، بس دردِ دل رقم کر دیا ہے ان کا درد ایسی قوت ہے جو باطن کا نور بن کر وجود کو منوّر کرتا ہے۔"........1

بے وطنی کا یہ احساس جدید شاعری کی پہچان بن گیا ہے جس کا براہ راست رشتہ شعور سے جڑتا ہے۔ شعور جو انسان کو ایک آگہی سے دوچار کرتا ہے۔ یہ کربنا کی مختلف روپ بدل کر شاعری کی سطح پر جاوداں ہوتی ہے۔ یہ احساسِ غم دراصل جذبات کے نشیب و فراز، زیر و بم، سے اُبھرا ہے اور نئی شاعری خصوصاً غزل کے علائم کے لئے ایک بڑے لفظی انقلاب کا موجب بنا ہے لفظی انقلاب کی ایک صورت افتخار عارف کے یہاں دکھائی دیتی ہے جس میں ہجر کی صورتِ حال کو سامنے رکھ کر گھر، مٹی، قبیلہ اور بستی جیسے علائم، وطن کی یاد اور اس کی مٹی سے والہانہ محبت اور قرب کی خواہش کی صورت میں اُبھرے ہیں۔

مرے خدا مجھے اتنا تو معتبر کردے
میں جس مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کردے

1۔ مہر دونیم ص33-32

سب لوگ اپنے اپنے قبیلے کے ساتھ تھے
اک میں ہی تھا کہ کوئی بھی لشکر مرا نہ تھا

ہر نئی نسل کو ایک تازہ مدینے کی تلاش
صاحبو اب کوئی ہجرت نہیں ہوگی ہم سے

آزادی کے بعد تبدیل شدہ زندگی اور اس کے تقاضوں کے پیش نظر ہندوستان کے دیہاتوں کی ایک بہت بڑی تعداد نوکریوں اور بہتر زندگی کے مواقع تلاش کرنے کے لئے گاؤں کی سرسبز فضا کو چھوڑ کر شہروں کی جانب دوڑنے لگی۔ گاؤں ویران ہونے لگے اور معصوم دیہاتی دولت وزر کی چمک ودمک دیکھ کر شہری وصنعتی زندگی کی بھیڑ میں گم ہونا شروع ہوگئے۔ پُرانے زمانوں میں گاؤں کی ایک مخصوص تہذیب تھی۔ جہاں ایک مشترکہ خاندان ہوتا تھا۔ باہمی رشتے محبت کی ڈور کو مضبوط کرتے تھے۔ کھیت کھلیان اور پگڈنڈیوں پر کھڑے سایہ دار درختوں کی چھاؤں اجنبی مسافروں کے لئے سامانِ راحت فراہم کرتی تھی۔ جہاں سب کے سکھ اور دکھ مشترک ہوتے تھے وہ لوگ جنہوں نے گاؤں چھوڑ کر شہروں کی جانب ہجرت کی ان کی روح میں آج تک گاؤں کی اسی فضا کی کشش باقی ہے۔ جو رہ رہ کر غزلیہ علامتوں کے ذریعے صفحۂ قرطاس پر اُبھرتی ہے۔

اب تو چپ چاپ شام آتی ہے
پہلے چڑیوں کے شور ہوتے تھے

(محمد علوی)

شہر کے تپتے فٹ پاتھوں پر گاؤں کے موسم ساتھ چلیں
بوڑھے برگد ہاتھ سا رکھدیں میرے جلتے شانوں پر

(جاں نثار اختر)

ان اشعار میں مظاہر فطرت سے دلچسپی اور پیڑ جنگل اور گاؤں کا ذکر لاشعوری طور پر انسان سے فطرت کے رشتے کی نشان دہی کرتا ہے۔ نئے شہروں کے چونے پتھر کی دیواروں اور پختہ سڑکوں کے بیچ مظاہرِ فطرت کھونے لگے ہیں درختوں اور جنگلوں کی شادابی دیکھ کر اب آمد بہار کا احساس نہیں ہوتا۔ اونچی عمارتوں کے درمیان سورج نکلتا اور ڈوبتا دکھائی نہیں دیتا۔ آتے جاتے موسموں کی تبدیلی گھر آنگنوں پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ اس یکسانیت سے بیزاری کے ردِعمل کے طور پر نئی غزل میں جنگلوں اور کھیتیوں کا ذکر انسان کی فطرت سے محبت کی علامت کی شکل میں اُبھرتا ہے۔ جہاں قدم قدم پر گاؤں کی پُر سکون زندگی اور سر سبز فضائیں غزلوں میں جھلکتی نظر آتی ہیں۔

ایسا ہنگامہ نہ تھا جنگل میں
شہر میں آئے تو ڈر لگتا تھا
(محمد علوی)

اب بھی قدموں کے نشاں ملتے ہیں
گاؤں سے دور پرے جنگل میں
(محمد علوی)

برکھا کی تو بات ہی چھوڑو چنچل ہے پُروائی بھی
جانے کس کا سبز دوپٹہ پھینک گئی ہے دھانوں پر
(جاں نثار اختر)

اکثر ناقدین نے جنگل کو روح کی تنہائی کی علامت کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی قابل غور ہے کہ جدید انسان پتھر کی سخت دیواروں اور شہروں کی گہما گہمی سے گھبرا کر پھر سے مظاہر فطرت میں پناہ لینا چاہتا ہے۔ کیونکہ فطرت

سے اس کا رشتہ ازل سے استوار ہے اور اسی لئے جدید غزل میں اس کے باوجود ایک سبک نرم رو اور خوشگوار احساس ملتا ہے جو دھیمے پن کے ساتھ مل کر مزید نکھر جاتا ہے۔ اس غزل میں مختلف حوالوں کے ساتھ نئی علامتوں کا اتنا زیادہ استعمال کیا گیا ہے کہ یہ غزل ۵۰ تک کی غزل سے بھی قطعی مختلف نظر آتی ہے۔ سن ۱۹۵۰ء تک غزلیہ شاعری پر فارسی غزل کی گہری چھاپ تھی اس غزل میں معنوی جہات تو ضرور تبدیل ہوئیں اور اسلوب بھی کافی حد تک بدلا لیکن ذخیرۂ علامات میں کوئی خاطر خواہ اضافہ نہ ہو سکا۔ البتہ ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی اور ابنِ انشاء کے یہاں غزل کے بدلتے ہوئے مزاج کے آثار صاف طور پر دکھائی دینے لگے تھے۔ ۶۰ء کے بعد یہ تبدیلی بالکل واضح ہو کر سامنے آ گئی اور یوں نئی غزل میں بے شمار ایسی علامتیں شامل ہو گئیں جو اب تک غزل کی زبان کے لئے نامانوس تھیں یا غزل کے دائرے سے خارج تھیں یہ علامتیں ہماری روزمرّہ کی زندگی سے اس قدر قریب ہیں کہ قاری کے لئے غیر ضروری طور پر بوجھل ثابت نہیں ہوتیں۔ گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:۔

"نئے اثرات کے تحت لکھی جانے والی شاعری اپنے طرزِ فکر اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے پچھلی شاعری سے اس قدر مختلف ہے کہ پرانی ادبی اصطلاحوں اور ترکیبوں کی مدد سے اسے نہ سمجھا جاسکتا ہے اور نہ سمجھایا جاسکتا ہے، مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ یہ روایت سے انحراف کی شاعری ہے یا یہ باغیانہ شاعری ہے اس میں ماتمی شاعری کی لے ملتی ہے تو اس شاعری سے انصاف نہ ہوگا واقعہ یہ ہے کہ پرانے تنقیدی لیبل اس پر ٹھیک نہیں بیٹھتے کیونکہ یہ نہ

مقصدیت کی شاعری ہے اور نہ نثری ادبیت کی۔ یہ نہ
داخلیت کی آواز ہے نہ خارجیت کی۔ غمِ جاناں اور
غمِ دوراں کی تفہیم بھی یہاں بیکار نظر آتی ہے یہ فرار
یا قرار کی شاعری بھی نہیں ہے یہ تو محض انسان کو
اپنے اصلی روپ میں دیکھنے کی جستجو ہے یا غم اور
حسرت کو محض غم اور حسرت سے سمجھنے کی
کوشش ہے۔"........1

ان جدید علائم نے صرف تنہائی، کرب اور مناظرِ فطرت کو ہی موضوع بنایا مگر ان موضوعات کو برتنے کے لئے کچھ شعراء نے جن علامات کا سہارا لیا وہ قاری کے لئے نا قابل فہم ہوگئیں۔ علامتوں کی رو میں بہہ کر شعراء نے ترسیل و تفہیم کے نکتے کو فراموش کر دیا اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ جدیدیت کے تحت داخلیت کے رجحان نے فرد کو سماج سے کاٹ دیا۔ ترقی پسند تحریک نے جس اجتماعیت کو اپنا اوّلین مقصد قرار دیا جدیدیت کے علمبرداروں نے اسے یک قلم مسترد کر دیا لہذا غزل اور نظم دونوں اصناف میں جہاں ایک طرف ہیئت، اسلوب، زبان، تشبیہات و استعارات کے معاملے میں شاعری کے میدان کو وسعت دی وہیں حد سے بڑھی ہوئی داخلیت نے انتہا پسندی کی شکل اختیار کر لی۔ انفرادی علامات نے قاری کے لئے افہام و تفہیم کے راستے مسترد کر دئے جس کی جانب ناقدین نے اشارے بھی کئے ہیں:۔

"جدید شاعرانہ حسیّت نے علامات اور شعری
تجسیمات سے بڑا کام لیا ہے اور اظہار کے سرمائے میں
ان کے ذریعے اہم اضافہ ہوا ہے لیکن یہ بھی ہوا ہے کہ
علامات ذات کے حصار میں مقید رہ جاتی ہیں اور
شعری تجسیمات باہمی تناقص ہی نہیں چپقلش کا

1۔ نقوش خاص نمبر ص246

سماں دکھاتی ھیں پھلے کسی شعر کا دولخت ھوجانا
ھی بڑا عیب کھا جاتا تھا اب مفھوم کے پُرزے اُڑنے کا
تماشه ھوتا ھے اور لوگ دیکھتے ھیں۔ متعدد صورتوں
میں شعری پیکر تراشی لفظی صحت وصداقت اور
معنوی گھرائی ایک مجموعی پراگندگی کا شکار
ھیں در اصل لفظوں سے وفاداری کی دلیل ھے لیکن یه
وفاداری آگھی کے بغیر ممکن نھیں۔"......1

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ابہام اگر حد سے گزر جائے تو بجائے حسن کے سقم ہوجاتا ہے۔ غالبؔ، مومنؔ اوران کے دوسرے ہم عصر شعراء کے یہاں ہمیں ابہام کے نمونے اکثر دیکھنے کو ملتے ہیں لیکن یہ ابہام بلند مضمون کو بلند کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ شعر کی فکری وحدت اپنی جگہ برقرار رہتی ہے اگر شعر کی یہی خوبی حد سے بڑھ جائے کہ انسانی عقل کی رسائی اس تک نہ ہوسکے تو اسے نہ ہی مضمون آفرینی کا نام دیا جاسکتا ہے اور نہ ہی بلندئ فکر کی مثال کی حیثیت سے پیش کیا جاسکتا ہے ایسی تخلیقات قاری اور فنکار کے درمیان ایسی خلیج حائل کردیتی ہیں جس کو پاٹنا نقاد کے اختیار میں بھی نہیں ہوتا۔ اچھا ابہام قاری کو تھوڑی دیر کے پس وپیش میں ضرور ڈال سکتا ہے مگر یہ صورت حال دیرپا نہیں ہوتی جیسے جیسے اس پیچیدگی کے پیچ کھلتے جاتے ہیں ویسے ویسے ہی پوری صورتحال قاری پر واضح ہوجاتی ہے اور جب یہ تصویر پوری طرح واضح ہوکر سامنے آجاتی ہے تو خود قاری بھی اس کی مصنوعیت اور الجھاؤ کی عارضی صورتحال سے محظوظ ہوتا ہے اور پھر ہر فنکار کی خود بھی یہ تمنا ہوتی ہے کہ پڑھنے یا سننے والا اس کے پیغام کو سمجھ کر اس سے لطف اندوز ہوسکے۔ ایک عام قاری سے اس بات کی توقع رکھنا فضول ہے کو وہ کسی ایسے تجربے یا مشاہدے کی گرہیں کھولنے کی کوشش کرے جس سے کبھی گزرا ہی نہیں ہے۔

1۔ متوازی نقوش ص375

مگر اکثر جدید شعراء نے اس نکتے کو نظر انداز کیا اور ذاتی وشخصی علامتوں کی رو میں بہہ کر عجیب وغریب علامات استعمال کیں جو مضحکہ خیز حد تک جدید تھیں۔ بعض اوقات تو یہ علامات اعتدال کی حد سے بھی گزر گئیں اور انفرادیت کی دُھن نے جدید غزل گویوں سے بے تکلف غزل، اینٹی غزل اور آزاد غزل جیسی اصناف کی ایجاد کرائی۔ یہ بات درست ہے کہ ہر چیز ایک معیّنہ مدت کے بعد پُرانی ہو کر ختم ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ کوئی نئی چیز لے لیتی ہے۔ اردو شاعری میں ہیئت کے سلسلے میں جو تجربات کئے گئے ہیں ان کے ساتھ یہی حالات پیش آئے اور ٹیڈی غزل اور عین غین غزل کا رواج ہوا مگر ایسی غزلوں میں چونکہ شاعری کی بنیادی خصوصیت ''غنائیت'' مفقود تھی لہذا یہ رجحان بہت جلد ختم ہو گیا۔

نئے پن کی دُھن میں شعراء نے نہ صرف ہیئت کے میدان میں بلکہ تراکیب والفاظ کے ضمن میں بھی جدّت لانے کی کوشش کی اور ایسے الفاظ وتراکیب اور علائم کا استعمال شروع ہوا جو زبان سے مناسبت نہ رکھنے کی وجہ سے سراسر غیر فطری معلوم ہوتے ہیں۔ حنیف فوق لکھتے ہیں:۔

> ''تمام فکری نظاموں کی شکست وریخت بھی آج کے شعوری مزاج کا حصّہ ھے اور اس سے بڑھ کر صورتحال یہ ھوگئی ھے کہ کسی بھی واضح فکر کے بجائے غیر منسلك کیفیتوں یا پرچھائیوں کا ایسا طومار نظر آتا ھے کہ جس سے اخذِ معانی دشوار ھو گیا ھے۔ جدید شعری حسیت نے روایتی طرزِ اظھار، بیانیہ خطابت اور معنوی تنظیم سے پیچھا چھڑا لیا ھے اور فنی اظھار کے حدود وسیع کئے ھیں اس میں شك نھیں که فوری تجربے کو خود تجربے کی حیثیت سے قابلِ قبول بنانے میں ذاتی

وسائل، مشاھدے نے نئی صورت سازی کی ھے لیکن فنی
تخلیق اگر زندگی کی لایعنیت پر مبنی شاعرانہ تجربے
کو پیش کرتے ہوئے خود بھی لایعنیت کا شکار ھوجائے
تو یہ عجزِ انسانی اور نافھمی سخن کی دلیل
ھے۔"........1

حالانکہ ان علامات سے جدید شہری زندگی کو نئے ڈھنگ سے پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے لیکن تخلیق کا تعلق موضوع کے ساتھ فن سے بھی ہوتا ہے۔ جدید شعراء نے اس بات کو اکثر مقامات پر نظر انداز کیا۔ نتیجتاً زبان و بیان کی تبدیلی جہاں ایک طرف سے نئے موڑ کا پیش خیمہ ثابت ہوئی وہیں پیچ در پیچ علامتوں کی بھول بھلیوں میں پھنس کر عام قاری کی پہنچ سے دور ہونے لگی۔ جدید غزلوں میں بے شمار ایسے اشعار ملتے ہیں جن کی علامت فنکار کے اپنے ذہن کی اختراع ہے اس لئے اکثر اوقات فنکار اور قاری کے بیچ ایک ایسا فاصلہ قائم کر دیتی ہے جو ادب کے لئے یقیناً خوشگوار نہیں ہے۔ مثلاً

لمبی سڑک پر دور تلک کوئی بھی نہ تھا
پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا
(محمد علوی)

اس قسم کے اشعار کی بہت سی مثالیں جدید غزلوں سے پیش کی جاسکتی ہیں جن کی تفہیم یا تو قاری کے لئے مشکل ہوتی ہے یا ناممکن ہوجاتی ہے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ ایسے اشعار کی توجیہہ خود قاری اپنی پسند اور مرضی کے مطابق کرسکتا ہے مگر اس میں قباحت یہ ہے کہ یہ علامتیں ذکی الفہم لوگوں کے لئے موضوعِ بحث بن کر مزید اُلجھ جائیں گی۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جدید غزل میں پیچیدگی اور اُلجھاؤ کا یہ انداز کہاں سے آیا۔ دراصل شاعری کی یہ پیچیدگی اور اُلجھا ہوا انداز ذہن کے الجھاؤ کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

1۔ متوازی نقوش 374-375

پرت در پرت زندگی کے دائروں کو توڑنے کی کوشش میں اپنے آپ سے الجھتا یہ انسان جب ان الجھنوں کا اظہار فن کی سطح پر کرتا ہے تو مبہم خیالات اُلجھی ہوئی شکل میں کاغذ پر پھیلتے جاتے ہیں۔ لیکن ان تمام منفی پہلوؤں سے قطعِ نظر یہ نکتہ لائق تحسین ہے کہ جدید شاعری نے فرد کو محض سماج کی اِکائی کے روپ میں نہیں دیکھا بلکہ بہ حیثیت انسان اس کی شناخت بنانے کی کوشش کی ہے۔

انسان کی زندگی میں عشق کی مرکزیت اور اہمیت سے کسے انکار ہے۔ یہ وہ جذبہ ہے جو ازل سے آدم اور اولادِ آدم کی سرشت میں شامل ہے مگر عشق کے رویے ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں۔ قلی قطب شاہ سے ولیؔ، میرؔ اور اس کے بعد غالبؔ و داغؔ تک عشق کی روایات میں بہت اہم اور قابلِ غور تبدیلیاں آئیں جن کا تعلق اپنے عصری سماج سے رہا۔ کبھی اس عشق کا تعلق روح سے جوڑا گیا کبھی جسم کو منتہائے محبت سمجھ کر خواہشِ وصل کے بیان پر اکتفا کیا گیا جس کی مثالوں سے ہمارا کلاسیکی سرمایۂ شاعری بھرا پڑا ہے۔ گذشتہ ادوار میں عاشق اپنی زندگی کا بہترین حصہ وصلِ محبوب کی خواہش میں برباد کیا کرتا تھا اس کے نزدیک محبت ہی زندگی کا واحد اور اوّلین مقصد تھا اور معشوق کا ظالم اور تغافل آشنا ہونا عشقیہ غزلوں کے موضوعات کی پہلی شرط تھی مگر غالبؔ تک پہنچتے پہنچتے اس روایتی عشق کے کردار و اطوار میں تبدیلی کے نشانات ملنے شروع ہو گئے۔ ایک طرف محبت سے بیزاری کے آثار کم کم ہی سہی مگر عشقیہ غزل میں اپنی جگہ بنانے لگے۔ مثلاً

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو

(غالبؔ)

فراقؔ و یگانہؔ تک آتے آتے اس روایت میں ایک تبدیلی یہ آئی کہ اب ہجر کے صدمے اور جدائی کے کرب میں معشوق بھی عاشق کا برابر کا حصہ دار بن گیا۔ غمزہ و ادا کے

پردے سمٹنے لگے اور اس سے برآمد ہونے والا نیا چہرہ ہمارے متوسط طبقے کا مانوس معشوق تھا جو وفا شعار بھی تھا اور حیادار بھی۔ اب غمِ جاناں کے ساتھ غمِ دوراں بھی موضوعِ سخن ہونے لگا بلکہ اکثر تو غمِ روزگار غمِ عشق پر غالب آ گیا۔ فراقؔ کے ہم عصروں میں فیضؔ کے یہاں اس کی جھلک بار بار دیکھنے کو ملتی ہے اس سے بھی آگے بڑھیں تو یہ تصوّرِ عشق مومنؔ اور حسرتؔ کی پاکیزگی محبت کو روندتا ہوا جنس کے دائرے میں داخل ہونے لگتا ہے۔ حسرتؔ وغیرہ کے زمانے میں اخلاقی ضابطے بہت سخت تھے۔ عورت اور مرد کے درمیان گھر کی چار دیواری حائل تھی۔ اس صورت حال میں تصوّرِ عشق کی پاکیزگی کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ لیکن آج کی میکانکی زندگی تیزی سے پھیلتے ہوئے شہروں اور بڑھتی ہوئی ضروریاتِ زندگی نے عورت کو بھی مرد کے شانہ بشانہ کام کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔ دونوں جنسوں کے درمیان ان سمٹتے ہوئے فاصلوں نے آدابِ محبت اور اخلاقی ضابطوں کی اہمیت وافادیت کو برقرار رکھا ہے مگر دھیرے دھیرے اقدار بدلنی شروع ہو گئیں۔ جدید غزلوں کی علامتوں میں عشق کے اس بدلتے ہوئے تصوّر کے مختلف پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں۔

ان بدلتے ہوئے عشقیہ رویوں کی پہلی شکل یہ ہے کہ اب عشق زندگی کا حاصل نہیں بلکہ لمحاتی رفاقت سے عبادت ہے آج کا مصروف انسان انتظارِ محبوب میں عمر کا قیمتی سرمایہ نہیں گنواتا بلکہ چند دن کے بعد زندگی کی دوسری رنگینیوں کی جانب متوجہ ہو جاتا ہے۔ اب جذبۂ عشق دائمی حیثیت رکھنے کے بجائے وصالِ یار کے بعد بیماری کی کیفیت میں بدلنے لگا ہے۔ پہلے قربت کی خواہش حاصلِ حیات تھی اب آرزوئے فرقت موضوعِ سخن ہے۔ یہ بدلتے ہوئے رجحانات لفظی علامتوں کی شکل میں ہمارے سامنے نہیں آتے بلکہ شعر کا مجموعی تاثر زندگی کے اس تبدّل کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

اس انتہائے قرب نے دھندلا دیا تجھے
کچھ دور ہو کہ دیکھ سکوں تیرا بانکپن

(احمد فراز)

کوئی دن کو جدا ہو جاؤ ہم سے
بہت دن سے یہ دل بے آرزو ہے
(شہاب جعفری)

سرائے دل میں جگہ دے تو کاٹ لوں اک رات
نہیں یہ شرط کہ مجھ کو شریک خواب بنا
(حسن نعیم)

یہ رویہ ترقی پسند غزل گویوں کے اس رویے سے قطعی مختلف ہے جو غمِ دوراں کے آگے غمِ جاناں کو ہیچ سمجھتے تھے۔ اسی لئے یہاں ترکِ عشق کی وہ صورت نہیں جوان سے پہلی نسل کے شعراء کے یہاں پائی جاتی ہے نہ ہی ایسا ہے کہ جدید فرد میں جذبہ عشق ناپید ہے یا ختم ہو گیا ہے بلکہ یہ وفاداری اور بے وفائی کے بیچ کی کوئی شے ہے جس کی کوئی اصطلاح بنانا ابھی قبل از وقت ہوگا۔ یہ اشعار نئے سماجی ڈھانچے میں آنے والے تغیر کی علامت ہیں۔

عشق کا دوسرا رویہ وہ ہے جسے ہم جسم وروح کے امتزاج سے اُبھرنے والے عشق کا نام دے سکتے ہیں۔ ناسخؔ، جرأتؔ، اور اکثر میرؔ جیسے شاعر کے یہاں ہمیں جسمانی عشق کا صرف خارجی پہلو دکھائی دیتا ہے یا پھر وہ افلاطونی عشق جس میں لمس کا تصور عشق کی تقدیس کو مجروح کرتا ہے۔ مگر جدید شاعری میں یہ عشق نہ صرف جسمانی وصل ہے اور نہ صرف مجرد احساس، بلکہ ایک حقیقت ہے جہاں محبت بھی دنیاوی اور تقاضے بھی فطری ہیں۔ یہاں ایک ارضی انسان کا تصور ابھرتا ہے۔ جس کے یہاں فرشتوں کا تقدس نہیں انسانی جبلّت کی کارفرمائی ہے۔ یہاں خارجیت اور روحانیت کا امتزاج ایک ایسی فضا کی تخلیق کرتا ہے جس میں انسان کھل کر سانس لے سکے جہاں محبت اپنی تمام تر ارضیت کے باوجود ایک صاف ستھرا تاثر پیدا کرتی ہے۔

تو خدا ہے نہ مرا عشق فرشتوں جیسا
دونوں انساں ہیں تو کیوں اتنے حجابوں میں ملیں
(احمد فراز)

سپردگی شاخ گل کی وحشت غزال کی ہو
جو اس طرح کی ہو پھر دوستی کمال کی ہو
(احمد فراز)

وہ رنگ تھا کہ بکھرنے کی آرزو تھی اسے
میں سنگ ہوں کہ مجھے شوق ہے پگھلنے کا
(ظفر اقبال)

مگر اس کے ساتھ ہی معاشرے کی بے راہ روی اور عشق کی مرکزیت سے متعلق بہت سے ایسے اشعار ہیں جو نئی زندگی میں محبتوں کی خیانتوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔ یہاں اخلاقیات، مذہب، اصول و اقدار فطری جبلتوں کے آگے سپر ڈالتی نظر آتی ہیں۔ جس میں ایک خودغرضانہ رویہ اُبھرتا ہے۔ جس میں پاکیزگی اور عصمت کا کوئی تصور نہیں، جبلی ضرورتوں کی تکمیل ہی پیش نظر ہے۔ یہاں لمحۂ موجود ہی زندگی ہے۔ جس کا احساس خود فنکار کو بھی ہے۔

سب سے کیا ہے وصل کا وعدہ الگ الگ
کل رات وہ سبھی پہ بڑا مہربان تھا
(عادل منصوری)

حسن و عشق کے یہ بدلتے معیار لاشعوری طور پر انسانی جذبات و احساسات کے نشیب و فراز اور ڈوبتی اُبھرتی نفسیاتی پرچھائیوں کے عکاس ہیں۔ زندگی کی معروضیت نے عشق کو دل اور دنیا کے الگ الگ خانوں میں تقسیم کر دیا ہے جہاں کبھی اپنی ہی محبت بچکانہ محسوس ہونے لگتی ہے۔ انسانی نفسیات کی یہ پرتیں ہی نئی شاعری کا خاصہ ہیں۔

اس سے بچھڑتے وقت میں رویا تھا خوب سا
یہ بات یاد آئی تو پہروں ہنسا کیا
(محمد علوی)

نئی شاعری کے موضوعات میں اس قدر تنوع ہے کہ ایک ہی جذبے کے مختلف شیڈس کے لئے فنکار کو ہر بار نئے علائم کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس لئے پرانے الفاظ اب اپنی معنوی حدوں کو سمیٹ کر نئی غزل سے الگ ہونے لگے ہیں۔ حالانکہ اب بھی اکثر اوقات ان الفاظ کی گونج کہیں کہیں سنائی دے جاتی ہے مگر نئے قاری کے لئے ان میں وہ کشش باقی نہیں رہی جو جدید علامتوں کے لئے مخصوص ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ غزل نئی ذہنی کیفیات اور طرزِ احساس کا آئینہ ہے۔ اس لئے یہاں غزل کی ایک نئی فضا اُبھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ آج کا انسان اپنے ماحول اور گردوپیش سے پوری طرح مانوس ہے۔ اس فضا پر تبصرہ کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:۔

> ”نئی شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ نے یقیناً اس کے معنوی امکانات کی حدیں وسیع تر کر دی ھیں۔ قابل ذکر بات یہ ھے کہ نئی شاعری میں، شعری الفاظ میں کوئی تخصیص برتی یا حد بندی قائم نہیں کی گئی ھے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ھے کہ ہر وہ لفظ خواہ اس کا تعلق روزمرّہ سے ھو یا نہ ھو جو معنوی امکانات سے معمور ھے، شعر میں مستعمل ھوسکتا ھے اس روّیے نے شعری لفظیات کے مفروضہ اصول پر کاری ضرب لگائی ھے بظاہر معمولی نظر آنے والے الفاظ بھی اپنے اندر زندہ متحرك وتوانا قوّت رکھتے ھیں شاعر لفظوں کا سچّا پارکھ ھوتا ھے وہ تخلیقی لمس سے الفاظ کے اندر سوئے

ہوئے خوابوں خیالوں اور تصوّروں کو جگاتا ھے اور ایك
نئی شعری لسانیات کی تشکیل کرتا ھے۔"........1

جدید شاعری فن کے اس رمز سے بخوبی واقف ہے اس لیے نئی علامتیں موضوعات کی اُداسی کے باوجود اپنے نئے پن کے باعث شگفتہ ہیں۔

نئی علامتوں کے ساتھ ہی چند قدیم لفظیات کو جدید مفہوم میں استعمال کرنے کی کوشش کی گئی ہے جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا یہ دور ایک پیچیدہ اور کشمکش سے پُر دَور ہے جہاں کارزارِ حیات میں نبرد آزما انسان کی داستان بیان کی گئی ہے۔ بے سروسامانی، اپنوں کی غداری اور حالات کی تپتی دھوپ کے سامنے ہمّت و حوصلے سے کھڑے انسان کو آج کے شاعر نے عہدِ قدیم کے سانحۂ کربلا سے مماثل کرنے کی کوشش کی ہے۔ جسمیں مجبوری کا عنصر بھی شامل ہے شاید یہ احساسِ بے چارگی مظلومیت اور زندگی کے صحرا میں منزل کی جستجو سے پیدا ہو رہا ہے۔ ان اشعار میں مایوسی یا فریاد نہیں بلکہ دل پر گزری ہوئی کیفیت کا بے لاگ اظہار ہے بغیر کسی خواہش یا آرزو کے بالکل ایسے جیسے سڑک پر ہونے والے حادثے کو دیکھنے کے لئے کوئی راہگیر ٹھہر جائے۔

اردو شاعری میں حادثۂ کربلا کا ذکر شاہان اودھ کے زمانے سے چلا آرہا ہے لیکن اس وقت تک یہ موضوع رثائی شاعری تک محدود تھا۔ کلاسیکل غزل میں سانحہ کربلا کے بہ حیثیت استعارہ یا علامت استعمال کے نشانات کسی بھی شاعر کے یہاں نہیں ملتے ہیں البتہ مرثیوں میں یہ ذکر بہت مؤثر انداز میں کیا گیا ہے مگر یہ انداز بھی براہ راست ہے اور مرثیے کا مقصد مذہبی ہے۔ سماجی نقطۂ نظر سے اس میں کسی بھی پہلو کو تلاش کرنا فضول ہوگا۔ بہرحال یہ ایک حقیقت ہے کہ بہ حیثیت صنف مرثیے کو اردو ادب میں ایک باوقار مقام حاصل ہے البتہ بعد کے زمانوں میں محمد علی جوہر کے کلام میں اس حادثے کو باغیانہ انداز میں اور سیاسی مفہوم میں استعمال کیا گیا۔

1۔ نئی حسیت اور عصری اردو شاعری ص 252

قتلِ حسین اصل میں مرگ یزید تھا
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد
(محمد علی جوہر)

آزادی کے بعد غزل میں جہاں دوسرے الفاظ اور روز مرّہ کی چیزیں علائم بن کر داخل ہوئیں وہیں مرثیے سے استفادہ کرتے ہوئے شعراء نے کربلا اور اس کی انسلاکات کو غزل کے علائم کا اہم حصہ بنایا۔ قابل غور بات یہ ہے کہ یہ علامت غزل میں بہت موثر انداز میں اُبھری اور اپنے عہد کی ایک سچائی کو بے نقاب کرنے میں کامیابی ہوئی ہے۔ یہ کیفیت بہت واضح نہیں مگر انفرادی سطح پر کئی شاعروں کے یہاں اس کا جابجا استعمال ملتا ہے سیّد محمد عقیل لکھتے ہیں:۔

"ایک ذهنی انتشار، بے یقینی اور دربدری کے احساس کے ساتھ نہ معلوم کہاں سے واقعہ کربلا کی اشاریت اور مظلومیت بھی تیزی سے داخل هورهی هے۔ میرے لئے یہ پتا لگانا مشکل هے کہ نئی غزل میں یہ کیفیت دبے پاؤں کہاں سے داخل هوئی بظاهر تو کوئی بیرونی دباؤ External Depressionنهیں معلوم هوتا، نہ هی اس کیفیت میں تفاخر هے نہ اعلان، نہ ترقی پسندی کی للکار، حالات میں پستے هوئے ان لوگوں میں جو کربلا کی اشاریت، فرات، نوکِ سنان پرسر، اور جوئے خوں کی باتیں ملتی هیں ان میں ایک طرح کی خود کلامی Monologue هے جس میں اپنے دل سے باتیں کرنے یا صلاح کرنے کی صورت هے، مظلومیت اُبھرتی هے نہ

کسی مخالفت کے ظلم کا اعلان، نہ انصاف ملنے کی شکایت ھے بس جو کچھ محشرستان شاعر کے ذھن میں موجود ھے اس کا اظہار وہ اپنے اشعار میں کررہا ھے کوئی اس کی طرف متوجہ ھے یا نھیں اس کی تمنّا اس موضوع کو پیش کرنے میں غزل گو کے یھاں واضح نھیں ھے۔".........1

مگر یہ ضرور ہے کہ ایسے اشعار قاری کے ذہن کو تھوڑی دیر کے لئے اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ کربلا سے متعلق علامتیں ہمارے غزل گویوں کے یہاں کسی شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں بلکہ انفرادی تجربات اور ان سے پیدا ہونے والے احساسِ کرب کی ترجمان ہیں اس لئے ان علامتوں میں بے پناہ اُداسی، تنہائی میں ہونے والی خود کلامی کی کیفیت ہے جس۔ میں احساس ضبط تو ہے مگر مرثیے کی طرح کی نوحہ خوانی یا گریہ وزاری کا پُر شور انداز نہیں۔

سپاہِ شام کے نیزے پہ آفتاب کا سر
کس اہتمام سے پروردگار شب نکلا
(افتخار عارف)

سب تن بریدہ، پاؤں لرزیدہ نڈھال ہیں
اس دشتِ کربلا میں سمندر اتار دے
(مظفر حنفی)

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوکِ سناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
(افتخار عارف)

1- غزل کے نئے جہات ص 154

جدید شعراء کے یہاں عصری درد و کرب کا اظہار نوکِ سناں، شامِ غریباں، مشکیزہ، دستِ کربلا، سیاہ شام، نیزے پہ آفتاب کا سر، لشکر اور خیمے وغیرہ کی علامت کے ذریعے ہوا۔ جس نے نئی غزل میں ایک سسکتی ہوئی کیفیت پیدا کر دی۔

انیسویں صدی کا آغاز ہندستانی تاریخ کا ایک اہم باب ہے جس نے ذہنوں کو نئی روشنی سے متعارف کرایا جس کے نتیجے میں شعراء کے شانہ بہ شانہ شاعرات کی تخلیقات بھی ادبی افق نظر پر آنے لگیں۔ گو کہ اس کا آغاز تقلیدی رنگ لئے ہوئے تھا مگر آہستہ آہستہ شاعرات نے اس رویئے کو ترک کر کے اپنی الگ الگ روش اختیار کی۔ ضروریاتِ زندگی کے تحت ان کے فکر کے دھارے بھی اپنا رخ موڑ کر نسوانی وجود کی شناخت کی جانب بہنے لگے۔ عورت نے نہ صرف عورت بن کر جینے کا گر سیکھا بلکہ اپنے حق کے لئے جدو جہد بھی شروع کر دی۔ اس کوشش نے شاعرانہ سطح پر ایک نئی جہت کا اضافہ کیا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ جہت صرف موضوعاتی سطح پر ہی نہیں بلکہ علامتی سطح پر بھی سامنے آئی۔ جس کی بہترین مثالیں ہمیں کشور ناہید کی شاعری میں ملتی ہیں۔

جدید شاعرات کا لہجہ بغاوت کی بنیادوں پر استوار ہے۔ یہ عورت زندگی کے گرد و پیش کو مرد کی نظر سے نہیں بلکہ خود اپنے نظر سے دیکھنے کی کوشش کر رہی ہے۔ زندگی کے بارے میں اس کا اپنا ایک منفرد اندازِ نظر ہے۔ اس کے روشن و تاریک پہلوؤں کو جاننے سمجھنے کی جستجو ہے، یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ آگہی شکلوں کو مسخ کر دے گی، دنیا کو جاننے اور پرکھنے کی خواہش دراصل ایک باغی ذہن کی ترجمانی کرتی ہے جو صدیوں سے سسکتے نسوانی وجود کو ایک پائیدار و جاندار پیکر اور حوصلہ عطا کرنا چاہتا ہے مگر اس کے ساتھ ہی کہیں کہیں حالات سے گھبرا کر فرار حاصل کرنے کی کوشش بھی نظر آتی ہے۔

چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو
اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے

جدید عورت کو اپنے وجود کی اہمیت کا احساس ہے۔اب وہ زندگی کے مرحلے طے کرنے کے لئے مرد کے سہارے کی ضرورت کو اس طرح محسوس نہیں کرتی جس طرح اس سے پہلے زمانے کی عورتیں کرتی آئی ہیں۔مرد کی طرح عورت کے یہاں بھی اس کی شناخت کا مسئلہ اور خواہش درپیش ہے۔انا اور خودداری اس عورت کی سرشت میں شامل ہیں۔اپنی شناخت اور خودداری کا احساس جدید نسائی غزلوں میں مختلف انداز میں ہوا ہے۔

میں نظر آؤں ہر ایک سمت جدھر سے چاہوں
یہ گواہی میں ہر اک آئینہ گر سے چاہوں
(کشور ناہید)

در اگر بند ہوں تو یہ دیوار گرا ڈالے گا
دل کا سیلاب کناروں سے نکلنا چاہے
(کشور ناہید)

معاشرتی ڈھانچے اور سماج کے نظم وضبط کو صحیح ڈھنگ سے چلانے اور انتشار سے بچانے کے لئے روزِ ازل سے ہی شاید دنیا کے تمام مذاہب نے رشتۂ ازدواج کی اہمیت پر زور دیا ہے۔شوہر بیوی کا یہ رشتہ جو گھر کی بنیاد بھی ہے سماج کی ایک چھوٹی اکائی ہے جہاں دونوں کے دائرہ کار مختلف ہوتے ہوئے بھی ان کے حقوق وفرائض مساوی نہیں مگر چونکہ سماج کے باقی شعبہ جات پر مرد کا غلبہ ہے لہذا احساس برتری اس کی فطرت کا حصہ بن گیا ہے۔جس کی مثالیں ہمیں اپنے گردو پیش دن رات دیکھنے کو ملتی ہیں خود کو کمتر سمجھے جانے کا احساس پہلے اتنا شدید نہ تھا جتنا آج ہے۔آج رشتے ناطے یقین کی مضبوط ڈور سے بندھے نہیں ہوتے بلکہ ان میں شک کی گرہیں لگی ہوتی ہیں۔

تو کہ جس کی منکوحہ ہے
ایک بدن کے چالیس چہرے
(کشور ناہید)

وہ اپنی دھوپ مرے آنکھوں میں پھیلا کر
سمجھ رہا ہے کہ میں حدّتِ قرار میں ہوں
(کشور ناہید)

درج بالا اشعار کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی علامات گھر کی چار دیواری سے اُبھری ہیں۔ گھر اور اس سے متعلق اشیاء کو گھریلو مسائل کی علامت بنانے میں شاعرات کا ایک نمایاں رول رہا ہے۔ جس نے ان کی علیحدہ شناخت بنا دی ہے۔

عورت تخلیق کا سر چشمہ ہے۔ کائنات کی تمام تر رنگینی اور گہما گہمی عورت کی ہی مرہونِ منّت ہے۔ دنیا کا سب سے بے لوث، مضبوط اور پاکیزہ رشتہ ماں کا ہے مگر عہدِ جدید میں جہاں تمام اقدار فنا ہو رہی ہیں وہیں خون کے رشتے بھی کمزور ہونے لگے ہیں ہر رشتہ خود غرض اور لمحاتی ہو کر رہ گیا ہے۔ جدید شعرا کے یہاں خانگی رشتوں کو لے کر وہ احساس اور آگہی نہیں ملتی جو شاعرات کے یہاں نظر آتی ہے۔ ماں ہونے کی حیثیت کا تحفظ و تربیت اس کی ذمہ داری بھی ہے، اور اس کی ممتا کی تسکین کا ذریعہ بھی۔ مگر حالات کے بدلتے ہوئے دھارے اور وقت کی تیز آندھیاں کب کس کو کس سے جدا کر دیں کوئی نہیں جانتا۔ ہر نئی نسل پرانی نسل کی بہ نسبت اپنی روایات سے دور ہوتی جا رہی ہے۔ نئی اقدار و معیار کے اس شور و غوغا میں انسان کا گم ہو جانا کوئی حیرت انگیز بات نہیں ہے مگر ایک ماں کے لئے یہ خوف سوہانِ روح ہے۔

وہ بھیڑ ہے کہ شہر میں چلنا محال ہے
انگلی پکڑنا باپ کی بچہ نہ بھول جائے
(کشور ناہید)

تین رُتوں تک ماں جس کا رستہ دیکھے
وہ بچہ چوتھے موسم میں کھو جائے
(پروین شاکر)

شعر نمبر 1 میں بھیڑ سے مراد یہی جدید افکار و خیالات کی بھیڑ ہے جو ہر پرانی قدر کو فرسودہ کہہ کر پھینک دیتی ہے۔ مگر روایات ہمیشہ ہی بوسیدہ ہو کر ختم نہیں ہو جاتیں بلکہ ان میں کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جو نسل در نسل انسان کے لئے مفید و کار آمد ثابت ہوتی ہیں مگر نئے پن کا سحر اُن کی افادیت کو سمجھنے کا موقع نہیں دیتا۔ باپ کی انگلی پکڑنا دراصل علامت ہے ان روایات، پاسداری اور تحفظ کی جو نسلِ انسانی کا بیش قیمت سرمایہ ہیں۔ شعر کی تشکیک صورت حال کی سنگینی کو اُبھار رہی ہے۔

شعر نمبر 2 میں تخلیق کے کرب انگیز لمحوں سے گزرتے ہوئے سکھ کی امید کا ذکر ہے جو روزِ اوّل سے ہر ماں کے دل میں جاگزیں ہو جاتی ہے۔ ہر گزرتا ہوا لمحہ اس کے دل کو آنے والے وقت کی خوشی سے منوّر کرتا ہے۔ مستقبل کے خواب اس کی آنکھوں کو روشن کرتے ہیں مگر جب تخلیق و تربیت کا صبر آزما وقت گزر جاتا ہے تو وہی اولاد جس پر ماں اپنے آنچل کا سایہ کرتی ہے اسے بے سہارا چھوڑ کر دنیا کی رنگینیوں میں گم ہو جاتی ہے۔ شعر میں نہ تشکیک نہ شکایت اور نہ فریاد، مگر اس کی مجموعی فضا یقیناً ایک اُداس اور مایوس کُن تاثر پیدا کرتی ہے۔

فارسی شاعری کی تقلید میں اردو شاعری میں اظہار عشق کا حق صرف مردوں کو پہنچتا تھا مگر جہاں پورے سماجی ڈھانچے میں تبدیلی آئی وہی عشق کے معیار بھی بدلے لگے پہلے وفا شعاری صرف عورت کا فرض تھی اب اُس کی امید مردوں سے بھی کی جانے لگی۔ فنا فی المحبوب کا تصور بدل کر عشقیہ معاملات میں بھی اپنی ہستی کی اہمیت کا احساس شاعرات کے یہاں شدت سے ابھرا۔ یہ بدلتا ہوا رجحان نسائی شاعری کا قوی ترین رجحان کہا جا سکتا ہے جس میں عشقیہ معاملات میں عورت مرد کے برابر آنے کی جسارت کر رہی ہے۔ غیر مشروط وفاداری کے آثار نئی غزل میں صرف پروین شاکر کے یہاں دیکھے جا سکتے ہیں یا پھر تقلیدی رویئے کی حیثیت سے ہندوستانی شاعرات کے یہاں ملتے ہیں۔ شاہدہ حسن اور کشور ناہید نے اس معاملے میں بھی اپنی خودداری اور شناخت کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔

جذبۂ عشق کی فراخدلی
تو جھکا تھا تو جھک گئی میں بھی
(شاہدہ حسن)

وہ مرے پاؤں چھونے کو جھکا تھا جس لمحے
جو مانگتا اسے دیتی امیر اتنی تھی
(پروین شاکر)

میں بدل ڈالوں وفاؤں کی جنوں سامانی
اس کو چاہوں تو خود اپنی خبر چاہوں
(کشور ناہید)

حالانکہ ۶۰ء کے بعد کی غزل میں صرف اُداسی، سوگواری، مایوسی اور تنہائی کی مسلسل تکرار ہے جس میں زندگی کے تئیں کسی مثبت رویے کی امید شاذ و نادر ہی کی جاسکتی ہے مگر ادب کبھی ساکت نہیں رہتا اگر ایسا ہوتا تو جمود کی کیفیت اس کے خاتمے کا اعلان نامہ بن جاتی۔ ۸۰ء کے آس پاس کی غزل میں پھر سے زندگی کے خوشگوار پہلوؤں کا احساس ہونے لگا ہے اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ۶۰ء سے ۸۰ء تک کا دور ایک عبوری دور تھا جہاں اقدار کی شکست و ریخت کا سلسلہ تیزی سے جاری تھا گویا یہ قدیم و جدید کے تصادم اور نئی اقدار کے پنپنے کا زمانہ تھا جہاں نئے سانچے جنم لے رہے تھے کیونکہ ہر تہذیب کسی تعمیر کی آمد کا پیش خیمہ ہوتی ہے مگر عصری ذہن ان نئی تبدیلیوں کو آسانی سے قبول نہیں کرتا اس لئے قدیم معیاروں کی شکستگی نے حساس ذہنوں کو ایک عرصے تک متاثر رکھا مگر اب آہستہ آہستہ حالات اپنے معمول پر آ رہے ہیں۔ نئی غزل میں مثبت رجحان دھیرے دھیرے اپنے لئے جگہ بنا رہا ہے۔

جدید غزل میں دبتا ہوا ہی سہی اثباتی پہلو بھی نظر آتا ہے مگر یہ رجحان مایوسی اور امید کا

امتزاج بن کر اُبھرتا ہے۔ زندگی جہاں ایک جانب اضطراب، بے چینی، بے یقینی، خوداذیتی اور تنہائی کا نام ہے وہیں آج کی غزل میں ان حالات سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ بھی ہے۔ اُمید اور اعتماد کی وہ کرن بھی جو جدید غزل کو قنوطیت کا شکار ہونے سے بچاتی ہے۔ زندگی کے معمولی واقعات، سرسری باتوں اور احساسات کو ایک خوشگوار کیفیت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ یہ اشعار بہ حیثیت مجموعی سماج کی منفی کیفیتوں کے ساتھ ان مثبت احساسات کی ترجمانی بھی کرتے ہیں جو تیز رفتار زندگی میں مسرت کے چند لمحات سے سرشار ہیں اور جنہیں نئے شعری مزاج کی علامت کے طور پر قبول کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً

کل رات گل فروش کو چلمن کی اوٹ سے
کوئی پکارتا تھا کہ تم یاد آگئے

حالانکہ یہ تبدیلی ابھی اتنی واضح شکل میں ہمارے سامنے نہیں آئی ہے لیکن وہ الفاظ واشارے جو شاعرانہ فضا پر ایک بوجھل احساس طاری کئے ہوئے تھے۔ نئی معنویت کے ساتھ زندگی، حرکت وعمل کا پیغام لانے لگے ہیں۔ زندگی سے بھرپور یہ رجحان ہندستان میں ابھی اتنے طاقتور انداز میں نہیں ابھرا ہے جتنا کہ پاکستان میں، اس کی وجہ یہ کہ جدید انسان اپنی ذات کے ان حصاروں کو توڑ کر کھلی فضاؤں میں سانس لینے لگا ہے۔ اب اس کی تنہائی، تنہا اس کی ذات کا حصہ نہیں ہے بلکہ انفرادیت سے اجتماعیت کی جانب ہونے والے اس سفر کی تجدید ہے جس کا آغاز ترقی پسند تحریک نے کیا اور جسے جدیدیت نے فراموش کردیا تھا۔ یہ جدید انسان اپنے اطراف پھیلی ہوئی خوشبوؤں اور مسکراہٹوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لینا چاہتا ہے مگر اس کے ساتھ ہی ان حقائق سے بھی چشم پوشی نہیں کرنا چاہتا جو اس کی زندگی کا ایک ناگزیر حصہ ہیں۔ اس جدید غزل کی علامتیں ہمارے اردگرد پھیلی ہوئی اشیاء کے ساتھ مظاہر فطرت سے بھی مضبوطی کے ساتھ اپنا رشتہ استوار کررہی ہیں حالانکہ مظاہرِ فطرت کے علائم کلاسیکل غزل میں بھی اتنی ہی شدت اور تکرار کے ساتھ ملتے ہیں جتنا جدید

غزل میں، مگر کلاسیکل علائم کا رشتہ ایک اجنبی سرزمین سے قائم تھا۔ جدید غزل کی جڑیں اپنے وطن کی مٹی سے سینچی گئی ہیں۔

جدید غزل میں احساس تنہائی تو ہے مگر یہ تنہائی نوحہ خوانی نہیں بلکہ خوابوں کا سرچشمہ ہے۔ وہ خواب جو ہماری زندگیوں کا ایک لازمی جزو ہیں۔ جدید شاعر نہ صرف خواب دیکھتا ہے بلکہ ان خوابوں کو دوسروں تک پہنچاتا بھی ہے۔

خوابوں کو دیکھنے اور دکھانے والی بات یوں بھی درست ہے کہ ہر حقیقت پہلے انسان کے تصور میں جنم لیتی ہے۔ کرۂ ارض کی تاریخ اس بات کی گواہ ہے کہ انسان نے پہلے خواب دیکھے اور پھر ان خوابوں کو شرمندۂ تعبیر کرنے کی جدوجہد کی۔ لہذا جو لوگ خوابوں کو بے عملی کا الزام دیتے ہیں وہ اپنے عہد کی حقیقتوں سے روگردانی کرتے ہیں۔ جدید غزل میں خوابناک سلسلہ اس طرح سے نہیں مگر مستقبل میں ہونے والی شاعری کی دھندلی پرچھائیاں آج کی غزل میں تلاش کی جاسکتی ہیں جن میں مروّجہ علامتوں کے ذریعے نئی شعری فضا کی تشکیل کی گئی ہے جس میں زندگی کی تڑپ امید فردا کی کرنیں، ترقی کی خواہش، چند خوشگوار لمحوں کا لمس سبھی کچھ شامل ہے۔

بدن پہ طاری تھا خوف گہرے سمندروں کا
رگوں میں شوق شناوری بھی مچل رہا تھا

(شبیر شاہد)

آندھی کو اپنی شاخ میں رو کے کھڑے رہے
یوں احتجاج کچھ نئے اشجار کر گئے

(باقر مہندی)

اس طرح کی بہت سی مثالیں نئی شاعری میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ اس جدید ترین انسان نے ایک بار پھر یقین اور اعتماد کا مضبوط سہارا تلاش کرلیا ہے۔ اب اس کا سفر اندھے

راستوں پر بھٹکنے کا نہیں گہرے پانیوں کی سطح پر تیرنے کا ہے۔ جس میں ساحل تک پہنچنے کی خواہش سمندروں کی گہرائی پر غالب آجاتی ہے۔ وقت کی آندھی میں جڑیں پھر اُسی زمین میں پیوست کر رہا ہے جہاں سے اس کے قدم پچھلی آندھیوں میں اُکھڑ گئے تھے۔

۶۰ء سے اب تک کا یہ دور نئے سماجی تناظر میں غزل کے بدلتے ہوئے مزاج اور اس کے ساتھ ہی بدلتے ہوئے علائم کا دور ہے جو اپنی گوناگوں کیفیتوں کے ساتھ اردو ادب میں غزل کے وقار کو برقرار رکھے ہوئے ہے۔ پچھلی تین دہائیوں میں ہونے والی تبدیلیاں سراسر منفی نہیں ہیں بلکہ ان کے پیچھے کچھ روشن پہلو بھی ہیں جو نقاد کو اپنی جانب متوجہ کرتے ہیں۔ زبان واسلوب میں نئے پن کی چاشنی ہے مگر کہیں کہیں الفاظ کے استعمال میں احتیاط نہیں برتی گئی شاید اس لئے کہ اب موضوع فن سے زیادہ اہم ہے۔ پہلے شاعر اپنا کلام عوام تک پہنچانے سے قبل اس کی نوک پلک درست کیا کرتے تھے آج مصروف زندگی کے تقاضے فنکار کی راہ میں حائل ہیں اس لئے کبھی کبھی اشعار بے کیفی پیدا کرتے ہیں۔ شخصی علامتیں اکثر قاری کی سمجھ میں نہ آتیں تو اس کے لئے بے لطف ہو جاتی ہیں مگر ایسی مثالیں اب کم ہی ملتی ہیں۔

مختصراً جدید غزل ایک طویل رہ گزر طے کرنے کے بعد اب پُر فضا مقامات کی جانب رواں دواں ہے جس کے نشانات ہوا کے خوشگوار جھونکوں کی طرح کہیں کہیں مل جاتے ہیں مگر یہ رجحان ابھی اتنا واضح نہیں کہ اس پر کوئی باقاعدہ گفتگو کی جاسکے۔

اختتامیہ

ہر دور کے ادب کا اپنے سماج سے ایک مضبوط رشتہ ہوتا ہے اور یہی رشتہ ادب کی بقاً کی ضمانت بھی ہوتا ہے۔ جہاں کہیں اس کی ڈور کمزور پڑنے لگتی ہے وہیں ادب و شاعری اپنی اہمیت وافادیت کھو کر لایعنی اور مبہم خیالات کا مجموعہ بن جاتی ہے مگر یہ رشتہ ہمیشہ براہِ راست نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہو تو ادب فن نہ ہو کر کسی صحافی کی رپورٹ یا کسی پارٹی کا منشور بن کر رہ جاتا ہے۔ جس کی اکثر مثالیں ہمیں ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر تخلیق ہوئے ادب میں مل سکتی ہیں اس کے علاوہ کہیں سیاسی حالات، کہیں سماجی بندشیں، کہیں ادبی حسن اس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ بات کو ایمائیت کے حجابوں میں لپیٹ کر بیان کیا جائے۔ شاعری اور خصوصاً غزل اپنی اس ایمائیت اور پردہ داری کے باعث آج بھی اپنے حسن و جمال کو برقرار رکھے ہوئے ہے۔ وقت اور حالات کے تقاضوں کے ساتھ اس کے انداز بدلتے رہتے ہیں مگر ایسا کبھی نہیں ہوا کہ اس روش کو یکسر ترک کر دیا گیا ہو۔

شاعری میں علامتوں کا استعمال ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے۔ صنائع شعری میں تشبیہ واستعارہ کے ذکر کے بغیر علامت پر گفتگو تقریباً نامکمل سی رہ جاتی ہے حالانکہ اب سے کچھ عرصہ قبل تک علمائے بلاغت نے علامت اور تشبیہ واستعارے کے مابین کوئی خط فاصل کھینچنے کی ضرورت محسوس نہیں کی تھی۔ اس لئے علمِ بیان کی کتابوں میں تشبیہ واستعارے کا ذکر تو ملتا ہے مگر علامت کا علیحدہ سے کوئی تذکرہ نہیں مگر نئے تقاضوں اور عہدِ جدید کے تناظر میں اس بات کی ضرورت ہے کہ تشبیہ، استعارہ اور علامت کی علیحدہ علیحدہ تعریفیں متعین کرنے کی کوشش کی جائے۔

اس سلسلے میں تشبیہ کا معاملہ تو بالکل واضح ہے۔ عام معنوں میں ایک چیز کو اس کی کسی خوبی، خرابی یا کسی اور مماثلت کی بنیاد پر کسی دوسری چیز سے مماثل قرار دینے کو تشبیہ کہا جاتا ہے۔ اس میں مشبہ اور مشبّہ بہ دونوں کی موجودگی لازمی ہے کیونکہ مشبّہ کے ساتھ مشبّہ بہ کا ذکر بھی ہوتا ہے لہذا لفظ کے لغوی معنی اپنی جگہ برقرار رہتے ہیں اسی لئے تشبیہ کے ایک مخصوص معنی متعیّن ہوتے ہیں اور قاری یا سامع کو اس کی تفہیم کے لئے کسی طرح کی ذہنی کاوش کی ضرورت پیش نہیں آتی۔

استعارے کی حد تشبیہ سے نسبتاً وسیع ہوتی ہے یہاں مشبّہ مشبّہ بہ میں ضم ہو جاتا ہے لہذا شعر میں مشبّہ کی موجودگی کی ضروریات باقی نہیں رہ جاتی۔ دوسری بات یہ ہے کہ چونکہ مشبّہ بہ مشبّہ بن جاتا ہے لہٰذا وہ لفظ جسے استعارے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے اپنے لغوی معنی ترک کر کے صرف ان معنوں میں استعمال ہوتا ہے جس کے لیے اسے کلام میں لایا گیا ہے اس جگہ قاری کو تشبیہ کے مقابلے میں تھوڑا سا سوچنا پڑتا ہے مگر یہ عمل دیر تک نہیں چلتا اور جلد ہی سامع یا قاری تک اس کی ترسیل ہو جاتی ہے۔ شعر میں استعمال ہوئے دوسرے الفاظ استعارے کی موجودگی کی نشان دہی کر دیتے ہیں گویا استعارہ نسبتاً وسیع معنوں میں استعمال ہوتا ہے مگر پھر بھی ایک مخصوص معنوی جہت میں جا کر اس کی حدیں سمٹ جاتی ہیں گویا تشبیہ و استعارہ ہمارے شعر کا رہنما ہوتا ہے۔

اب رہا سوال علامت کا۔ تو علامت اور استعارے کے مابین ایک باریک فرق یہ ہے کہ استعارہ تو اپنے اردگرد کی تراکیب سے قاری کو فہم کے دشوار گزار راستوں سے گزرنے سے بچا لیتا ہے۔ البتہ علامت میں علاوہ قاری کے تجربے، احساس یا مشاہدے کی کوئی ایسی چیز نہیں ہوتی جو اس کی رہنمائی کر سکے۔ گویا علامت ہمارے لاشعور کی گہرائیوں میں اُترتی ہے اس کے لئے صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ وہ لفظ جو اپنے ظاہری معنوں کے علاوہ کسی دوسرے تہہ دار معنی کو پیش کر دے، علامت کہلاتا ہے۔

علامت اور نشان میں یہ فرق ہوتا ہے کہ نشان تو اپنی حدود وسیع کر کے علامت کا درجہ حاصل کر سکتے ہیں مگر علامت اپنے آپ کو سمیٹ کر نشان نہیں بن سکتی۔ ہوتا یہ ہے کہ جب فنکار کے خیالات واحساسات اور ذہنی کیفیات مروّجہ الفاظ کے ذریعے اپنی ترسیل میں ناکام رہتی ہیں اس وقت اسے چند نئے الفاظ کی ضرورت پڑتی ہے جو اس کے ساتھ قاری کے تجربے، مشاہدے یا احساس کا حصہ بن چکے ہوں۔ یہ نئے الفاظ اس کے ذہنی افکار کی ترجمانی کرتے ہیں۔ علامت دراصل قاری کی ذہانت کی کسوٹی ہے جس کے لئے اسے نہ صرف اردگرد کے ماحول بلکہ اپنی تہذیب وثقافت سے بھی واقف ہونا پڑتا ہے مگر بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ فنکار چند ذاتی علامات ایجاد کر لیتا ہے جو عام لوگوں کے لئے نامانوس یا اجنبی ہوتی ہیں۔

جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا کہ ادب وشاعری میں علامتوں کا استعمال زمانۂ قدیم سے ہی چلا آرہا ہے مگر اس کو باقاعدہ تحریک کی شکل انیسویں صدی میں ملی۔ یہ وہ دور تھا جب پُرانی اقدار کی شکست کے ساتھ نئے معیار اپنی جگہ بنانے لگے تھے۔ یہ ایک مسلّمہ حقیقت ہے کہ پُرانی اقدار کے ٹوٹنے اور نئی اقدار کے پاؤں جمنے کا عبوری دور کشمکش اور تصادم کا دور ہوتا ہے جہاں ایک طرف پرانے عقائد کی زنجیر انسان کو باندھنے کی کوشش کرتی ہے اور دوسری جانب نئی قدروں کی کشش اسے اپنی جانب کھینچتی ہے جس سے ذہنی الجھاؤ پیدا ہوتا ہے۔ یہی حالات فرانس میں بھی رونما ہوئے۔ حقیقت پسندی کے ردعمل کے طور پر رومانیت نے اپنے لئے جگہ بنانے کی کوشش کی جس میں عقل پر جذبات پر فوقیت حاصل ہوئی۔

علامتی تحریک کا باقاعدہ آغاز ۱۸۸۴ء میں میلارمے، لین پوپال ورلین کے ذریعہ ہوا جنھوں نے اپنی تخلیقات میں شعوری طور پر علامتی طرزِ اظہار کو جگہ دی اس تحریک کے زیرِ اثر فنکار نے اپنا تعلق خارج سے توڑ کر داخل کو ہی فن کی معراج سمجھا۔ ان لوگوں نے موضوع پر فن کو ترجیح دی۔ فرانس میں علامتی تحریک کا زمانہ تقریباً پچاس سالوں پر محیط ہے۔

انگریزی ادب میں علامتی تحریک کی رہنمائی کرنے والے لوگوں میں ایمرسن، میل ویل، ولیم بٹلر ایٹس اور آسکر وائلڈ کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ مشرقی ادب میں علامتوں کا استعمال شروع ہی سے ہوتا چلا آرہا ہے مگر ہندستان میں اسے تحریک کی حیثیت حلقۂ ارباب ذوق کے ایک اہم ستون میراجی کے ہاتھوں حاصل ہوئی اور آہستہ آہستہ پورے ادب پر چھا گئی۔ میراجی کی علامتیں فرانسیسی زوال پسندوں سے قریب ہیں۔ ان کے یہاں وہی قنوطیت اور سماج بیزاری پائی جاتی ہے۔ جو بودلیر اور اس کے ہم عصر شعراء کے یہاں ملتی ہے۔ البتہ میراجی کے برخلاف راشد نے اپنا رشتہ سماج سے کٹنے نہیں دیا۔ ان کے یہاں عصری آگہی کے نشانات ملتے ہیں مگر ذاتی علامتوں کی اختراع نے ان کی شاعری کو ابہام کا شکار بنا دیا۔

مگر میراجی اور ن۔ م۔ راشد کا ذکر نظموں کے حوالے سے کیا جاتا ہے۔ غزل میں علامتی نظام کے آثار کلاسیکی غزل سے ملتے ہیں۔ یہ صنف چونکہ فارسی زبان سے اردو میں آئی ہے لہذا اس کے رموز و علائم پر فارسی کا اثر ہونا ناگزیر تھا اسی لئے موضوعات کے ساتھ ساتھ تشبیہات و استعارات اور علائم ایک اجنبی سرزمین سے اخذ کئے گئے جن کا وجود ہندوستان میں نہیں تھا مگر چونکہ عرصۂ دراز تک فارسی حکمراں طبقے کی زبان کی حیثیت سے ہندوستان پر حکومت کرتی رہی تھی لہذا دربار سے رشتہ قائم کرنے کی ضرورت نے لوگوں کو فارسی کی جانب راغب کیا اور یوں یہ علائم یہاں کے لوگوں کے لئے اجنبی نہ رہ کر مانوس ہو گئے۔ عام آدمی کے تجربے میں نہ ہونے کے سبب ان کی حیثیت روایتی ہی رہی۔

گل و بلبل، شمع و پروانہ، قفس و صیّاد، شیریں و فرہاد ہمارے کلاسیکی سرمائے کا بیش قیمت حصہ ہیں جو کثرتِ استعمال سے علامت کا درجہ حاصل کر گئے ہیں۔ جس کی مثالیں ہمیں میر سے غالب اور اپنی توسیع شدہ شکل میں اقبال اور ترقی پسند غزل گویوں تک نظر آتی ہیں۔

میر کے یہاں شہر، بستی، عمارت، چراغ، نگر وغیرہ صرف لغوی معنوں میں استعمال نہیں

ہوتے ہیں بلکہ اپنے اندر اپنی ذات کے ساتھ ایک پوری تہذیب سمیٹے ہوئے ہیں۔ دردؔ نے اپنے صوفیانہ افکار کے اظہار کے لئے انہیں فارسی علائم کو ذریعہ بنایا۔ آئینے کا استعمال کلاسیکی غزل میں زمین، روح، کائنات، انسان، حیرت واستعجاب وغیرہ کے لئے بار بار آیا ہے مگر کلاسیکی غزل میں ان علامات کو اسی تناظر میں استعمال کیا گیا ہے جس میں فارسی گویوں کے یہاں مستعمل تھیں گو ان کی حیثیت سطحی سی ہے۔ جسے ہم علامت کی ابتدائی شکل تو کہہ سکتے ہیں البتہ باقاعدہ علامت کہنا ذرا مشکل ہے۔

غالبؔ نے اردو شاعری کو دل کے ساتھ دماغ بھی عطا کیا مگر ان کی نظر بھی صرف خیالات پر رہی۔ لفظیاتی اعتبار سے انہوں نے اردو غزل میں کوئی خاطر خواہ اضافہ نہیں کیا۔ ان کی غزل کی فطری گہرائی نے بھی اپنے عمیق مروّجہ لفظیات کو ہی سہارا بنایا۔ مگر موضوعاتی اعتبار سے غالبؔ کی غزل ان کے پیش رووں کی بہ نسبت ایک وسیع دنیا کا احاطہ کرتی ہے۔

غزل کے علامتی نظام کو نئی زندگی بخشنے کا سہرا اقبالؔ کے سر جاتا ہے۔ اقبالؔ نے غزل کو نہ صرف موضوع کے اعتبار سے بلکہ علامتی نقطۂ نظر سے بھی ایک نئی جہت عطا کی۔ اپنے مخصوص خیالات کی تبلیغ کے لئے انہوں نے پہلی بار شمع و پروانہ، عشق، ساقی وغیرہ کو ایک بالکل نئے مفہوم سے آشنا کیا۔ جس سے اردو غزل اب تک ناواقف تھی۔ اس کے علاوہ بہت سے نئے علائم مثلاً شاہین، قلندر، مردِ مومن، لالۂ صحرا وغیرہ کو اردو غزل میں داخل کیا۔

انیسویں صدی چونکہ بین الاقوامی سطح پر تبدیلی کے ایک انقلابی دور سے گزر رہی تھی لہٰذا ہندوستان بھی اس انقلاب کی زد میں آنے سے نہ بچ سکا۔ ہر نئی چیز جہاں نئی نسل کے لئے پُرکشش ہوتی ہے وہی پرانی نسل کے لئے خدمات لے کر آتی ہے۔ اکبرؔ الہ آبادی کی شاعری اسی کا اشاریہ ہے۔ انھوں نے بھی اپنے مقصد کے بیان کے لئے اشاراتی زبان کا استعمال کیا۔ اس سلسلے میں اردو کے نئے لفظوں کے ساتھ انگریزی الفاظ کو بھی بحیثیت علامت غزل میں داخل کیا۔ اقبالؔ اور اکبرؔ کی شاعری واضح طور پر ان کلاسیکیت سے انحراف

کی ایک شکل تھی۔ یاسؔ کے یہاں بھی یہی علامتیں اسلوب کی انفرادیت اور توانائی کے ساتھ استعمال ہوتی ہیں۔

فانیؔ، حسرتؔ، جگرؔ وغیرہ نے انفرادی سطح پر انہی علائم کو اپنے ذاتی وسیاسی خیالات وجذبات کے اظہار کے لئے استعمال کیا۔ لہذا فانیؔ کے یہاں آشیانہ، برق، قفس وغیرہ کا استعمال ان کے ذاتی درد اور زندگی کے مقابلے موت کی شدید تر خواہش کی ترجمانی کرتے ہیں۔ حسرتؔ کی غزل کی بنیاد عشق ہے مگر ان کے یہاں بھی عشق ہجر اور ناکامی کی نہیں، بلکہ قوت وتوانائی کی علامت ہے۔ اسی عشق کے لوازمات کو وہ سیاسی جبر کی عکاسی کے لیے بھی استعمال کرے ہیں مگر یہ استعمال اتنا پُر قوت نہیں جتنا ان کے بعد کے شعراء کے یہاں پایا جاتا ہے۔ جگرؔ کی شاعری کا بیشتر حصہ والہانہ سرمستی سے عبارت ہے جس میں علامتوں کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے۔ البتہ خال خال ایسے اشعار نظر آجاتے ہیں جہاں ساقی ومیخانہ کی حکایت میں ہی نظامِ سیاست پر چوٹ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر غزل پر گردش کا دور آیا تو اسے جاگیردار طبقے کی ترجمان کہہ کر ختم کرنے کی کوشش کی گئی مگر تحریک کے حلقے سے ہی کچھ عاشقانِ غزل نے اس کی گرتی ہوئی ساخت کو ایک بار پھر سنبھالا۔ فیضؔ کی غزل اپنی غنائیت اور رومانیت کے ساتھ اہلِ اقتدار کی ریشہ دوانیوں کو بھی منظرِ عام پر لاتی ہے اور فیضؔ کے ساتھ مجروحؔ، جذبیؔ، مخدومؔ وغیرہ نے غزل کے کلاسیکی علائم کو باقاعدہ سیاسی معنویت دی۔ حالانکہ کلاسیکل شاعری میں بھی ہمیں اس طرح کے نمونے مل جاتے ہیں مگر وہاں یہ انداز باغیانہ نہیں بلکہ صرف کرب وداخلیت کی ترجمانی کرتا ہے۔ حسرتؔ کے یہاں بھی عزم وحوصلہ تو ہے مگر حالات کو بدلنے کی خواہش اور امید اتنی شدّ ومد سے نہیں جتنی کہ ترقی پسند غزل گویوں کے یہاں۔ ان شعراء کی کامیابی یہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف غزل کے علائم کو نئی معنویت کے ساتھ استعمال کیا بلکہ لہجے کی سبک روی اور تغزل کو بھی برقرار رکھنے کی بھرپور کوشش کی مگر

یہاں بھی الفاظ کا دائرہ محدود ہی رہا۔

آزادی کے بعد ترقی پسند تحریک کمزور پڑ گئی اور تقسیم ہند کے فسادات نے ذہنوں کو متاثر کیا۔ آزادی کے بعد ہونے والے فسادات نے ان خوابوں کو چکنا چور کر دیا جن کی تعبیر کی امید لے کر ''چلے تھے یار کی مل جائے گی کہیں نہ کہیں۔'' اس کے نتیجے میں ایک سوگوار اور اُداس فضا اُبھری۔ اب لہجوں میں وہ جوش اور اثر نہ رہا جو ۱۹۴۷ء سے قبل پایا جاتا تھا۔ صنعتی انقلاب نے جہاں ایک طرف مادی ترقی کے لئے راہ ہموار کی وہیں انسان کو روح کے سناٹے میں بھٹکنے کے لئے چھوڑ دیا۔ تنہائی کا یہ احساس سب سے پہلے ناصؔر کاظمی کے یہاں نظر آتا ہے۔ ان کی غزل میں بار بار تقسیم، اور بچھڑنے ہوؤں کے سوگ میں اشکبار نگاہیں ہمارا خیر مقدم کرتی ہیں۔

اقبالؔ کے بعد ناصؔر کاظمی اور ان کے ہم عصر شعراء خلیلؔ الرحمٰن اعظمی، ابنؔ انشاء وغیرہ کے یہاں لفظیاتی نظام بالکل تبدیل شدہ شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس غزل کا رشتہ فارسی کے بجائے ہندی سے زیادہ گہرا ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے اس لئے جدید غزل میں طائر نے پنکھ پکھیرو، تیرگئ شب نے اندھیری رات اور چاند نے آفتاب کی جگہ لے لی ہے یہ تو محض چند سرسری مثالیں ہیں ورنہ اس غزل کا مزاج اسلوبیاتی اور موضوعاتی دونوں اعتبار سے کلاسیکی غزل سے بالکل مختلف ہے۔

جدیدیت کا یہ رنگ جس کا آغاز ناصؔر کاظمی اور خلیلؔ الرحمٰن اعظمی سے ہوتا ہے۔ آگے چل کر مزید گہرا ہو جاتا ہے۔ جدیدیت کے زیرِ اثر غزل کے جو موضوعات ہمارے سامنے آئے ہیں ان میں تشکیک، داخلیت ایک مایوسانہ بے عملی، مذہب سے تنفر، شہروں کی تیز رفتاری سے بیزاری اور دیہات کے پُر فضا مقامات کی یاد اپنی جڑوں سے کٹنے کا احساس، سماجی بندشوں سے آزادی کی خواہش خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں اس لئے جدید غزل کے علائم میں بھی سناٹا، دریا، جنگل، پرچھائیاں، اندھا سفر، تشنگی، ویرانی اور بے سمتی وغیرہ کا

استعمال قدم قدم پر ملتا ہے۔

اجنبی زمینوں کو اپنا وطن بنانے کی کوشش کرنے والے فنکاروں نے ہجرت کے کرب کو سانحۂ کربلا سے مماثل کرنے کی کوشش کی ہے۔ کربلا کے انسلاکات میں شمشیر و سنان، خیمہ، کوفہ، مقتل، فرات، پیاس، مشکیزہ، شام غریباں وغیرہ کے ذریعے سماجی جبر کا بھرپور اظہار کیا گیا ہے۔

شاعرات کے یہاں غزل کے موضوعات عام طور پر منفی ہیں۔ حالانکہ ان کا دائرۂ موضوعات شعرا کے مقابلے نسبتاً محدود ہے۔ لیکن اس لحاظ سے اہم ہے کہ مروّجہ علامتوں اور لہجے کی نسوانیت کے امتزاج نے انھیں ایک نیا اور منفرد رنگ دے دیا ہے۔

۸۰ء کے بعد کی غزل میں دوبارہ مگر بہت آہستگی کے ساتھ مثبت رجحان پھر سے دکھائی دینے لگا ہے۔ زندگی کی بہت سی چھوٹی اور لمحاتی مسرتوں کو نرم انداز میں شاعری کا موضوع بنایا جا رہا ہے یہ خوشیاں مختصر سہی مگر اس لحاظ سے اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہیں کہ افراتفری کے اس دور میں سکون کا جو لمحہ میسر آجائے وہ غنیمت ہے۔ غزل کا یہ رجحان یقیناً خوش آئند ہے مگر اتنا واضح نہیں ہے کہ کسی کوشش کے بغیر اس کی مثالیں پیش کی جاسکیں۔

ہر دور کا اپنا ایک مزاج ہوتا ہے۔ جیسے جیسے ایک زبان پر دوسری تہذیب کے اثرات بڑھتے ہیں ویسے ویسے ہی اس کا لفظیاتی نظام تبدیل ہونا شروع ہو جاتا ہے اور پھر یکسانیت، جمودیت کی علامت ہے لہذا کسی زبان کی بقا کے لئے تغیر و تبدّل اس کا جزوِ لازم ہے۔ یہی بات ادب و شعر پر بھی صادق آتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ غزل کی کلاسیکی علامتیں وقت اور حالات کے ساتھ آہستہ آہستہ اپنی معنویت میں تبدیلی لاتی گئیں۔ جب تک ان میں اظہارِ خیال کی قوت باقی رہی اس وقت تک ان کا وجود بھی قائم رہا اور جب مزید وسعت کی گنجائش ختم ہونے لگی تو ان کی جگہ نئے علائم نے لینی شروع کر دی۔

کتابیات

کتاب	مصنف	ناشر	سال
انتخاب کلام میر	مرتب مولوی عبدالحق	انجمن ترقی اردو ہند	
اردو کی عشقیہ شاعری	فراق گورکھپوری	سنگم پبلشنگ ہاؤس	1945
اعتبارِ نظر	سیّد احتشام حسین	کتاب پبلشرز لکھنؤ	1965
انداز	فراق گورکھپوری	ادارۂ انیس اردو الہ آباد	1959
اردو میں ترقی پسند تحریک	خلیل الرحمٰن اعظمی	ایجوکیشن بک ہاؤس	1984
اردو ہندی رومانوی شاعری میں علامتوں کا مطالعہ	ڈاکٹر سرور احمد	معیار پبلیکیشنز	1992
اردو شاعری میں اشاریت	سلیمان اطہر جاوید	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس	1983
اثبات و نفی	شمس الرحمٰن فاروقی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1986
اردو غزل	یوسف حسین خاں	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1952
اسلوب	عابد علی عابد	علی گڑھ بک ڈپو	1976
اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت	عنوان چشتی	اردو سماج	1977
آزادی کے بعد غزل کا تنقیدی مطالعہ	بشیر بدر	انجمن ترقی اردو ہند	1981
اشعار	حسن نعیم	شالیمار پبلیکیشنز	[illegible]
انتخاب یاس یگانہ	مرتب انیس اشفاق	اتر پردیش اردو اکیڈمی	1983
اسمِ اعظم	شہریار	انڈین بک ہاؤس علیگڑھ	1965
اعتبارِ نغمہ	ناصر کاظمی	اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد	1983
آتشِ گل	جگر مرادآبادی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	
آہنگ	مجاز	گیلانی الیکٹرک پریس لاہور	1943

آنکھ اور خواب کے درمیان	ندا فاضلی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1986
آخری دن کی تلاش	محمد علوی	شب خون کتاب گھر	
آب رواں	ظفر اقبال	نیا ادارہ لاہور	
بحر الفصاحت	نجم الغنی رامپوری	راجہ رام بکڈپو	1921
برگ نے	ناصر کاظمی	آزاد بکڈپو امرتسر	
بساط رقص	مخدوم محی الدین	استقبالیہ کمیٹی جشن مجروح حیدرآباد	1966
بے آواز گلی کوچوں میں	احمد فراز	ماورا پبلشرز لاہور	1985
پاکستان میں اردو غزل	معین الدین عقیل	مکتبہ ابلاغ رانچی	1981
پس انداز موسم	احمد فراز	ماورا پبلشرز لاہور	1985
تنقید و احتساب	وزیر آغا	علیگڑھ بکڈپو	1976
تنقیدی مضامین	عابد علی عابد	ہندوستانی پبلشنگ ہاؤس	
تیکھی غزلیں	مظفر حنفی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1968
تیسرا ورق	محمد علوی		
تنہا تنہا	احمد فراز	ماورا پبلشرز لاہور	1991
جدید اردو ادب	ڈاکٹر محمد حسن	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1975
جدید شعری منظر نامہ	حامدی کاشمیری	ادارہ ادب شالیمار سرینگر	1990
جدید اردو شاعری میں علامت نگاری	حامدی کاشمیری	سنگ میل پبلیکیشنز	1975
جدیدیت اور ادب	آل احمد سرور	نیشنل آرٹ پرنٹرس الہ آباد	1969
جاناں جاناں	احمد فراز	جامی بکڈپو حیدرآباد	1981
حرف معتبر	بانی	مکتبہ تحریک دہلی	1975
خالی مکان	محمد علوی	مکتبہ سوغات بنگلور	1963

خواب کا در بند ہے	شہریار	ایجوکیشنل بک ہاؤس	1985
دانشور اقبال	آل احمد سرور	ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ	1994
درس بلاغت	ترقی اردو بیورو		1981
دیوان	ناصر کاظمی	ایجوکیشنل بک سینٹر دریا گنج	1984
دیوان غالب	غالب	غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی	1986
دیوان درد		مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1963
درد آشوب	احمد فراز	ماورا پبلشرز لاہور	1991
روح اقبال	یوسف حسین خاں	غالب اکیڈمی نئی دہلی	1976
روح کائنات	فراق گورکھپوری	ایوان اشاعت	
رمز و کنایات	فراق گورکھپوری	سنگم پبلی کیشنز الہ آباد	1947
زندگی اے زندگی	خلیل الرحمٰن اعظمی	اتر پردیش اردو اکیڈمی	1983
سورج کا شہر	شہاب جعفری	ممتاز دارالشعر ماڈل ٹاون	1967
ساتواں در	شہریار	شب خون کتاب گھر الہ آباد	
شاد عارفی اور انکی غزلیں	مظفر حنفی	حکمت پبلیکیشنز	1981
شاعری اور شاعری کی تنقید	عبادت بریلوی	ایجوکیشنل بکڈپو	
شب کارزمیہ	وحید اختر	مکتبہ شعر و حکمت	1973
شفق شجر	بانی	شعرستان پنڈارہ روڈ	1982
شبنمستان	فراق گورکھپوری	ساہتیہ کلا بھون	1965
شہر آرزو	باقر مہدی	گوشۂ ادب ممبئی	
صد برگ	پروین شاکر	شان ہند پبلیکیشنز لاہور	1985
صریر خامہ	مظفر حنفی	پی۔کے پبلیکیشنز	1973
علامتوں کا زوال	انتظار حسین	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1983

غزل سرا	مجنوں گورکھپوری	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1964
غزل کے نئے جہات	سید محمد عقیل	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	1990
غزل کا نیا منظر	شمیم حنفی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	1981
غزل	مجروح سلطان پوری	حسامی بکڈپو	1982
فانی بدایونی	ڈاکٹر مغنی تبسم		1968
فکر پیما	عصمت جاوید		
فراق شخص اور شاعر	شمیم حنفی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1983
فتنہ سامانیٔ دل	کشور ناہید	سنگ میل پبلیکیشنز لاہور	1985
فروزاں	جذبی	آزاد کتاب گھر	1951
کارگہہ شیشہ گری	حامدی کاشمیری	ادارۂ ادب سرینگر	1982
کلیات اقبال	اقبال	تاج پبلشرز دہلی	1972
کلیات فانی	فانی	انجمن ترقی اردو علیگڑھ	
کاغذی پیرہن	خلیل الرحمٰن اعظمی	انجمن ترقی اردو علیگڑھ	1985
کلیات حسرت موہانی	حسرت موہانی	مکتبہ اشاعت اردو دہلی	1959
گل تر	مخدوم محی الدین	مکتبۂ صبا	1961
لکھنؤ کا دبستان شاعری	ابواللیث صدیقی	میرزا میر علی	1973
معیار و اقدار	عبدالمغنی	حکمت پبلیکیشنز	1981
مضامین نو	خلیل الرحمٰن اعظمی	ایجوکیشنل بک ہاؤس	1980
معاصر ادب کے پیش رو	ڈاکٹر محمد حسن	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1982
متوازی نقوش	حنیف فوق	نفیس اکیڈمی کراچی	1989
مقالات سرسید	مرتب عبداللہ خاں خویشگی	نیشنل پرنٹرس علیگڑھ	1968
مقدمہ شعر و شاعری	مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ	1981

مسرت سے بصیرت تک	آل احمد سرور	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	1973
مہر دو نیم	افتخار عارف	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	1990
نئے اور پرانے چراغ	آل احمد سرور	ادارہ فروغ اردو	1955
نئی جہت اور عصری شاعری	حامدی کاشمیری	جموں کشمیر کلچرل اکیڈمی	1974
نئی علامت نگاری	سید محمد عقیل	انجمن نو پبلیکیشنز	1975
نئی نظم نظریہ و عمل	عقیل احمد	ایجوکیشنل بک ہاؤس	1990
نغمہ ہائے وفا	فیض احمد فیض	ایجوکیشنل بک ہاؤس	1991
نیا عہد نامہ	خلیل الرحمٰن اعظمی	آزاد کتاب گھر لاہور	1985
نایافت	احمد فراز	ماورا پبلیکیشنز	1991
یاد کی خوشبو	خورشید احمد جامی	شالیمار پبلیکیشنز حیدر آباد	

رسائل

تناظر (سہ ماہی)

GU ARABI-FARSI

شاہکار (فراق نمبر)

شاعر	جلد 49 شارہ نمبر 5	1978
شاعر	جلد 51 شارہ نمبر 10	1980
شاعر	جلد 5 شارہ	
فنون	(غزل نمبر)	1968
کتاب لکھنؤ	فروری	1970
کتاب لکھنؤ	مارچ	1970
کتاب لکھنؤ	ستمبر	1968
ماہنامہ تحریک	جون	1964
معیار فیض نمبر		1989
نگار (حسرت)		
نقوش (خاص نمبر) شارہ۔ اکتوبر۔ نومبر۔ دسمبر۔		1966

ENGLISH BOOKS

1. CRITICAL APPROACH TO LITERATURE 1967
2. DICTIOINARY OF LITERARY TERMS J.A.CUDDEN 1980
3 INCYCLOPEDIA OF BRITANICA 1965

''اردو غزل کی علامت میں ساقی، میخانہ، ساغر، مے اور مے نوشی کی علامتیں بکثرت استعمال ہوتی ہیں ان کے معنوی رشتے صدیوں کی روایات سے مرتب ہوتے ہیں۔ روایت کے بے جان تصوّر نے ان علامتوں کو محض نشان بنادیا ہے۔ علامتی تخلیق کی توانائی اس کی غیر وضاحتی حوالے میں منحصر ہے۔ علامت معنویت مفہوم کے نامعلوم رابطے اختیار کرتی ہے مگر غزل کی علامتیں غیر معلوم فکر اور محسوسات و اشارات کا سلسلہ نہیں رکھتیں ان میں معنوی رابطے بالعموم میکانکی طور پر نظر آتے ہیں۔ عمومیت کے بے جان تصور میں ان علامتوں نے ایک کا ایک سے رشتہ کا مسئلہ پیدا کردیا ان کے موضوع معروض اور تصوّرات لگے بندھے تلازمات سے بنتے ہیں تلازماتی کیفیات کی محدود رشتے ان علامات کو نشانات بنادیتے ہیں شعری عبارت میں ان علامتوں کی حیثیت سے انکار نہیں کیونکہ ان کا آغاز علامت کے فنّی منصب کو پورا کرتا ہے۔ اس وقت ان کی معنویت واضح نہ ہوسکتی تھی مگر جب روایت کو مقدس سمجھ کر بعد میں آنے والے فنکاروں نے اپنایا تو رفتہ رفتہ یہ علامتیں نشانات بنتی چلی گئیں اگر ان علامتوں میں معنویت کی نوعیت کچھ بدلی بھی ہے تو اس میں صدیوں کا عمل صرف ہوا ہے۔''

(ڈاکٹر تبسم کاشمیری)

ISBN 81-88413-18-6
9788188413188

M.R. Publications

2652/55, First Floor, Kucha Chelan, Daryaganj, New Delhi-110 002
Cell: 9810784549; E-mail: abdus26@hotmail.com